

اصنافِ سخن

اور

شعری نامتیں

نہایت احمد



برقی کتب کی دنیا میں خوش آمدید

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں

مزید اس طرح کی شان دار، مفید اور نایاب کتب

کے حصول کے لیے ہمارے واٹس ایپ گروپ کو

جوائن کریں

ایڈمن پینل :

محمد ثاقب ریاض : 03447227224

صدرہ طاہر : 03340120123

حسنین سیالوی : 03056406067

اصنافِ سخن

اور

شعری سہیتیں



اپنے بڑے بھائی جناب سید نور احمد کے نام

اصنافِ سخن

اور

شعری بیستیں

Hasnain Sialvi

شمیم احمد



انڈیا بک - امپوریم - بھوپال

مصنف کی دیگر کتابیں

ادراک : (تنقیدی مضامین کا مجموعہ)

نورتن کہانیاں : (بچوں کے لیے) محمد بخش مہجور کی "نورتن" کا انتخاب اور بازگوئی

تجزیاتی مطالعے (تنقیدی مضامین کا مجموعہ) زیر طبع

پہلی اشاعت :	۱۹۸۱	کتابت :	نقار الرحمن
تعداد :	۱۰۰۰	سرورق :	راج بھنوٹ
© :	شمیم احمد	طباعت :	کوالٹی آف سیٹ پرنٹنگ پریس نرغایو دہلی

قیمت ۳۲ روپے

امپوریم سیریز : ۱

تقسیم کار برائے دہلی

پردہ گر ایجوکیشن سروس پوسٹ بکس ۹۳۵۳

۴۹ رشید مارکیٹ دہلی ۱۱۰۰۵۱

اس کتاب کی اشاعت میں مدھیہ پردیش اردو اکیڈمی کا جزوی تعاون شامل ہے

ناشر

انڈیا بک - امپوریم ، بازار جہانگیر آباد ، بھوپال ۴۶۲۰۰۸

فہرست

دیباچہ

۷

۱۱

باب ۱: چند مسائل اور اصولی بحث

صنف اور ہیئت کی بحث - اصناف اور ہیئتوں کی درجہ بندی -

۲۸

باب ۲: موضوعی ہیئتیں اصناف

مثنوی: صنفی شناخت - ظاہری ہیئت - مثنوی کی بحریں -

قصیدہ: عام تعارف - قصیدے کی قسمیں - تمہیدیہ ، خطابہ ، مدحیہ ، ہجویہ ،
وعظیہ ، بیانیہ ، بہاریہ ، عشقیہ ، عالیہ ، فخریہ ، دعائیہ ، مدح بزرگان دین ،
مدح سلاطین و امراء - اجزائے قصیدہ ، تشبیہ ، گریز ، عرض مطلب
اور دعا - قصیدے کی ہیئت پر بحث -

۵۹

باب ۳: ہیئتیں اصناف

غزل: صنفی شناخت - مسلسل غزل - ریختی - ہزل

رباعی: رباعی کے معنی اور صنفی شناخت - خفقی اور غیر خفقی - رباعی کی بحر اور
اوزان -

۸۱

باب ۴: چند اصناف اور

(۱) موضوعی اصناف: مرثیہ - اجزائے ترکیبی ، چہرہ ، سراپا ، رخت ،
آمد ، رجز ، رزم ، شہادت ، بین - شخصی مرثیہ -
واسوخت - شہر آشوب -

(۲) اصناف جن کی شناخت موضوع نہ ہیئت: نظم - گیت -

۱۰۵

باب ۵: شعری ہیئتیں (۱)

متفرق شکلیں: غزل - مثنوی - ترکیب بند - ترجیع بند - مستزاد ،

مستزاد عارض ذالزم - غزل پر مستزاد 'رباعی پر مستزاد'، نظم پر مستزاد
 سانیٹ پر مستزاد - ایک سے زائد فقروں کے مستزاد - قطعہ، دو سے زیادہ
 اشعار کا قطعہ، دو اشعار کا قطعہ، غزل میں قطعہ بند اشعار،
 ترکیب بند قطعہ -

۱۳۱

باب ۶: شعری ہیئتیں (۲)

مسمط کی شکلیں: مسمط کی تعریف - مسمط اور اسٹینزرا -
 ثلاث - مربع - مخمس - مسدس - مبیع - مثنی - متبع - معشر -

۱۶۷

باب ۷: بعض مغربی ہیئتیں، اردو میں:

سانیٹ - نظم معری - آزاد نظم - تراویلی - ہائی کویا باکو

۱۷۷

باب ۸: اصطلاحات اور متعلقات شعر

آزاد غزل - آزاد ہیئت - امتدال - بابل - بارہ ماسہ - بند - بندش -
 بہار یہ - بیانہ - بیاض - بیاضی - بیت - بیت الغزل - بین -
 پہیلی - پیرودی (منظوم) - تاریخ ثلاث مجلس تجلیس تجلیس - ترانہ -
 تضحین تعقید - چار چار چھتیاں - حاصل غزل - حسن مطلع - حمد فخریات - حمد - دراز -
 دوہیتی - دو غزلہ - دو نخت - دوہا - دوہرہ - بند - دیوان - ڈولی -
 ڈھولک کا گیت - ذم - ذوالمطالع - ردیف - رخصتی - رشک - رکیک -
 ریختہ - زیب مطلع - زمین - ساقی نامہ - سراپا - سلام - سوتیانہ - سہرا -
 شاعر - شرطیہ - شطریات - شعر - طرح - طغریات - عشقیہ - غنائیہ - فوریہ - فراقیہ
 فرد - فی البدیہہ - قافیہ - قسمیہ - کلیات - کینٹو لوک گیت - گلدستہ - ہندل - ہندو
 مجموعہ - مصرع - مصرع طرح - مصرعی تسلسل - مضحکات - مطاببات -
 مطلع - مطلع ثانی - معاً - مقتضب - مقطع - مناجات - منفردہ (مفردہ)
 منقبت - نازک خیالی - نسیم - نظم - نعت - نوحہ - واسوز - ہفت بند -

دیسپاچ

اصنافِ سخن اور شعری ہیئتوں کے تعارف و تجزیے پر مشتمل یہ کتاب اُن طلبہ کی ضروریات مطالعہ کو پیش نظر رکھ کر ترتیب دی گئی ہے جو اردو ادب کی تعلیم ایم اے اور بی اے کے درجوں میں حاصل کر رہے ہیں۔

ایک عرصے سے یہ بات میں شدت سے محسوس کر رہا تھا کہ اردو میں اصنافِ سخن اور شعری ہیئتوں کا جو تنوع ہے ان کی جو ہمہ رنگ صورتیں سامنے آتی ہیں، ان میں زمانے کے ساتھ ساتھ جو نئے تجربے ہوئے ہیں، یا بعض مغربی ہیئتیں ہماری شاعری میں شامل ہوئی ہیں، ان سب کا محاذ، ان کا تعارف اور ان پر جامع تنقید و تبصرو مع مثالوں کے، کسی ایک کتاب میں یکجا نہیں ملتا۔ اصنافِ سخن یا اقسامِ شعر کے متعلق جہاں تک کہ چند قدیم اور کلاسیکی کتابوں (مثلاً بحر الفصاحت) کا تعلق ہے، اول تو ان میں سے بیش تر آج دستیاب نہیں ہیں، اور اگر بہ کدیر کاوش کسی طرح کسی خوش نصیب طالب علم کو ان میں سے کوئی کتاب حاصل ہو بھی جائے تو اس سے اس کی آج کی درسی ضروریات پوری نہیں ہوتیں کیونکہ اس میں اول تو اُن اصناف اور ہیئتوں کا سرے سے ذکر ہی نہیں ہوگا جو مغرب سے ہمارے ہاں آئی ہیں، اور جو آج ہمارے شعری مزاج کا ایک جزو لاینفک بن گئی ہیں۔ دوم یہ کہ ہماری کلاسیکی کتب میں اقسامِ شعر کی درجہ بندی کچھ اس انداز سے کی گئی ہے کہ صنف و ہیئت کا تصور واضح نہیں ہو پاتا اور دوسرے یہ کہ ان میں سے بیش تر کتب کا اسلوب اور انداز بیان بھی ادق ہے جس سے کہ آج کا طالب علم بڑی حد تک ناواقف ہے، اس لیے کہ اس کی ذہنی تربیت اور نشوونما، سرسبع الفہم اور سہل زبان میں ہوئی ہے۔ لہذا اس کی آج کی درسی ضروریات کے لیے یہ بات بہت اہم اور ضروری ہے کہ مختلف موضوعات پر جو کچھ بھی مطالب پیش کیے جائیں وہ آسان اور قابل فہم زبان و اسلوب میں ہوں اور ان سب کو شعر و ادب کی بدلتی ہوئی اقدار اور ضروریات کے تناظر میں پرکھنے کی کوشش بھی کی گئی ہو۔

ایسی جامع کتاب اصناف اور ہیئتوں پر سردست دستیاب نہیں ہے۔ یہ ضرور ہے کہ مختلف اصناف سخن پر بعض بڑی اچھی کتابیں الگ الگ موجود ہیں۔ مثلاً غزل، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، علمدہ علیحدہ، بڑی مفید اور قابل قدر کتابیں ہمارے شعروادب کے طالب علم کو میسر ہیں لیکن رقت یہی ہے کہ اُسے مختلف اصناف سے واقفیت کے لیے مختلف کتابوں کی درق گردانی کرنی پڑتی ہے۔

ان امور کے پیش نظر ہی میں نے اس کتاب کا خاکہ تیار کیا اور کوشش کی کہ تمام اصناف اور ہیئتوں کا تعارف (مختصر ہی رہی) اس میں آجائے۔

مجھے اس کتاب کے مندرجات کے بارے میں زیادہ کچھ عرض نہیں کرنا، اس لیے کہ جو کچھ مجھے مختلف اصناف سخن اور شعری ہیئتوں کے بارے میں کہنا تھا وہ متعلقہ ابواب میں بہ وضاحت کہہ دیا گیا ہے۔ یہاں میں صرف یہ بات واضح کرنا چاہتا ہوں کہ اصناف سخن اور شعری ہیئتوں کے بابت یہ کوئی تحقیقی کام نہیں ہے، کیوں کہ ان کے متعلق میں نے ایسی کوئی نئی بات نہیں کہی ہے جو پہلے کبھی نہ کہی گئی ہو، یا ایسا کوئی نیا مواد پیش نہیں کیا ہے جو اس سے قبل پیش نہ کیا گیا ہو۔ اس میں اصناف اور ہیئتوں کے آغاز اور تدریجی ارتقا پر بھی روشنی نہیں ڈالی گئی ہے۔ ان کا اس زاویے سے بھی جائزہ نہیں لیا گیا ہے کہ ان کے فن و موضوع کی تمام تاریکیوں اور تمام تر پہلوؤں کو محیط کر لیا گیا ہو۔ یہ تمام تفصیلات میرے موضوع سے باہر تھیں۔ اصناف اور ہیئتوں پر خامہ فرسائی کے وقت صرف ایک ہی بات میرے پیش نظر تھی کہ کوئی بھی صنف سخن اور شعری ہیئت بہ حیثیت صنف یا ہیئت کے اپنی منفرد شناخت کا کیا معیار اور کیا اصول رکھتی ہے؟ چنانچہ شروع سے آخر تک ہر صنف و ہیئت کے بارے میں اسی مطلع نظر کو میں نے حتی المقدور ملحوظ رکھا ہے۔

شعری ہیئتوں کی شناخت کوئی بہت بڑا مسئلہ نہیں، اس لیے کہ ان کی شناخت بہت حد تک ظاہری صورت سے متعلق ہوتی ہے لیکن صنف سخن کی شناخت میں تھوڑی بہت پیچیدگی ضرور ہے کیوں کہ بعض اصناف کی شناخت ہیئتوں کی اصولوں پر منحصر ہوتی ہے، بعض موضوع سے پہچانی جاتی ہیں، بعض دونوں ہی پر اپنی شناخت کا دار و مدار رکھتی ہیں، بعض موضوع دہیئت دونوں میں سے کسی پر اپنی شناخت کا انحصار نہیں کرتیں۔ بعض ایسی اصناف ہیں جو محض کسی وزن (یا اوزان) ہی کی وجہ سے اپنی صنفی شناخت قائم کرتی ہیں۔

چنانچہ اگلے اوراق میں جن اصناف کا تعارف پیش کیا گیا ہے اس میں اس بات کو بطور خاص ملحوظ رکھا گیا ہے کہ ان کی صنفی شناخت کا اصل معیار و پیمانہ کیا ہے؟ یا کیا ہو سکتا ہے؟ اگر کسی صنف کی شناخت میں اس کی مخصوص ہئیت اہم کردار ادا کر رہی ہے (مثلاً غزل میں) یا موضوع کو اس کی صنفی شناخت میں اصل دخل ہے (مثلاً مرثیہ میں) یا کسی صنف کی شناخت میں اس کے موضوع و ہئیت کو مساوی حیثیت حاصل ہے (مثلاً مثنوی میں) تو اس کے تجزیے میں اس سب سے اہم پہلو (یا پہلوؤں) ہی پر خاص توجہ مرکوز کی گئی ہے۔

قصیدے کی صنفی شناخت کے سلسلے میں ایک متنازعہ فیہ بحث بھی اس کتاب میں راہ پا گئی ہے جس پر میں اصحاب فکر و نظر کی توجہ چاہتا ہوں۔ لیکن یہ بات بھی واضح کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ قصیدے کی صنفی شناخت کے معاملے میں اولاً اُن اصولوں ہی کو میں نے پیش نظر رکھا ہے جنہیں ہمارے بزرگ دراست میں چھوڑ گئے ہیں اور جن کے تحت اس مخصوص صنفِ سخن کی صنفی شناخت میں موضوع و ہئیت کے متوازن و مساویانہ نقطہ نظر کو ہمیشہ پیش کیا جاتا رہا ہے۔ قدیم اور مروجہ مطمح نظر کی روشنی میں قصیدے کی صنفی شناخت کے مباحث کے بعد ہی میں نے اُن مسائل کو چھیڑا ہے جو اس صنف کے سلسلے میں شعر و ادب کے طالب علموں کو عموماً درپیش ہوتے ہیں اور وہ اس بات کو سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں کہ قصیدے کی صنف کے ساتھ ایک خاص ہئیت کی شرط کیوں وابستہ ہے؟ اس سلسلے میں اپنا نقطہ نظر میں نے تفصیل باب ۱۰ اور ۱۱ میں پیش کر دیا ہے۔ ان مباحث سے ادب کے قاری اس بات کا واضح اندازہ کر سکیں گے کہ اس صنفِ سخن کی شناخت کے ایک تو وہ مسلمہ اصول ہیں جو صدیوں سے چلے آرہے ہیں اور ایک تو انار دایت کا درجہ رکھتے ہیں اور جنہیں آج تک من و عن قبول کیا جاتا رہا ہے۔ قصیدے کی صنفی شناخت کے سلسلے میں میرے نقطہ نظر کی صرف اس قدر اہمیت ہے کہ پڑھنے والے یہ سوچ سکیں کہ مرتبہ اور روایتی اصولوں کے علاوہ اس صنف کی صنفی شناخت کا کچھ اور زاویہ بھی ہو سکتا ہے اور جس پر غور و فکر کیا جاسکتا ہے۔ میرا یہ زاویہ نظر کسی حکم یا حرفِ آخر کا درجہ نہیں رکھتا۔ یہ محض غور و فکر کے لیے پیش کیا گیا ہے اور اگر مجھے اس بات کا اطمینان ہو جائے کہ میرے شکوک بے جا، میرے سوالات ناقابلِ اعتنا اور میری تجاویز نامعقول و ناقابلِ قبول ہیں، تو اس نقطہ نظر کو ترک کرنے میں مجھے کوئی عار نہیں ہے۔

کتاب کے اولین سات باب اصناف اور ہئیتوں کے مباحث کو پیش کرتے ہیں۔ آٹھواں

باب چند ایسی چیزوں پر مبنی ہے جنہیں ہم نہ صنف سخن کہہ سکتے ہیں اور نہ شعری ہیئت، لیکن اس کے باوجود شعری مطالعوں میں ان کی حیثیت مسلم ہے اور اکثر پڑھنے والوں کو ان سے سابقہ پڑتا ہے۔ ان میں سے بعض چھوٹی اصناف ہیں اور بعض کی حیثیت کسی خاص شعری تیکنیک سے ہے۔ لہذا ان سب کا مختصر تعارف آئندہ باب میں "اصطلاحات اور متعلقات شعر" کے تحت پیش کرنا گیا ہے۔ کوشش کی گئی ہے کہ اقسام شعر سے متعلق ہر اصطلاح (یا غیر اصطلاحی لیکن اہم لفظ) اس میں شامل ہو جائے۔ پھر بھی یہ دعویٰ میں ہرگز نہیں کرتا کہ اس محاکے میں کوئی چیز چھوٹی نہ ہوگی۔ اصناف، ہیئتوں اور اصطلاحات کی واضح تر شناخت محض نظریاتی مباحث سے نہیں ہو سکتی تاوقتیکہ ان کی عملی صورتوں کو نہ دکھایا جائے۔ یہ کتاب چونکہ طلبہ کی درسی ضروریات کے پیش نظر معرض تحریر میں آئی ہے، اس لیے کوشش کی گئی ہے کہ حتیٰ الامکان تمام اصناف تمام ہیئتوں اور تمام اصطلاحات و متعلقات شعر کی وافر تعداد میں مثالیں بھی پیش کی جائیں تاکہ طلبہ مثالوں کی تلاش میں کمبیں اور نہ بھاگتے پھریں۔ ہر مقام پر منف یا ہیئت کے لیے عموماً ایسی مثالیں منتخب کی گئی ہیں جن سے اس صنف یا ہیئت کی یا تو مکمل شکل سامنے آتی ہو یا اس کے اہم ترین پہلوؤں کی نشان دہی ہوتی ہو۔

ان چند معدود غزات کے بعد یہ کتاب اردو ادب کے باذوق اور صاحب نظر قارئین اور اردو شعرد ادب کے طلبہ کی خدمت میں پیش ہے۔

شمیم احمد

چند مسائل اور اصولی بحث

۱.۱۔ اُردو شاعری کو موٹے طور پر ہم دو شعبوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک غزل اور دوسری نظم۔ اُردو شاعری میں غزل کی دہری حیثیت ہے۔ اپنے مخصوص تمدنی مزاج اور تہذیبی کردار کے علاوہ کلاسیکی غزل اپنے مخصوص عشقیہ موضوع کے سبب ایک مکمل اور بہت اہم صنفِ سخن کی حیثیت سے شناخت کی جاتی رہی ہے جبکہ دوسری طرف اس صنفِ شعر نے اپنے مخصوص تکنیکی اور ہئیتی نظام کی مقبولیت اور دل کشی کی وجہ سے دوسری اصناف کے لیے ایک بہت توانا ہیئت کا کام بھی دیا ہے۔ ان معنوں میں غزل ایک صنفِ سخن بھی ہے اور ایک شعری ہیئت بھی۔ شعری ہیئت کی حیثیت سے غزل دیگر اصنافِ سخن مثلاً قصیدہ، نظم، مرثیہ، واسوخت، شہر آشوب وغیرہ کی تعمیر و تشکیل میں بہت کثرت سے استعمال ہوتی رہی ہے۔

۱.۲۔ مذکورہ موٹی تقسیم کے لحاظ سے اُردو شاعری کی دوسری اہم قسم نظم ہے نظم تسلسلِ خیال اور ارتکازِ فکر کی وجہ سے اُردو شاعری کی ایک اہم صنف ہے۔ یہ اصطلاح بے پناہ معنوی وسعت کی حامل ہے اور اس سبب سے اس کی معنی شناخت بالکل نہ تو موضوع پر منحصر ہے اور نہ ہیئت پر۔ اس کے موضوعات لامحدود ہیں اور اس کے لیے استعمال ہونے والی ہیئتیں بے حد متنوع۔ قصیدہ، مرثیہ اور شہر آشوب کی طرح نظم صنفِ سخن کی حیثیت سے کوئی موضوعی تخصیص نہیں رکھتی اور غزل اور مثنوی کی مانند کسی مخصوص ہیئت کی پابند نہیں۔ نظم کی تخلیق میں جہاں ایک طرف غزل کی ہیئت سے بہ کثرت کام لیا جاتا رہا ہے وہاں مثنوی، مسقط، ترکیب بند، ترجیع بند، نظمِ معری اور آزاد نظم کی ہیئتوں کو بھی اس کے لیے کثرت سے استعمال کیا گیا۔ موضوعات کی رنگارنگی، کثرت اور تنوع اور ان میں خیال کے تسلسل اور فکر کی مرکزیت کے سبب یہ صنف ماسوا غزل تقریباً تمام اصناف کو اپنے

دامن میں سمیٹ لیتی ہے، لہذا اردو شاعری کی مختلف اصناف دراصل نظم ہی کی مختلف قسمیں ہیں اسی طرح اردو شاعری میں مروج تمام ہیئتیں بشمول غزل اور مثنوی کی ہیئتوں کے نظم کے لیے استعمال کی گئیں۔ غالباً اسی سبب سے اساتذہ سخن اور علمائے ادب نے اس اصطلاح کو "شعر" یا "شاعری" کے نعم البدل کے طور پر استعمال کیا ہے۔ فصاحت و بلاغت یا دیگر شعری مسائل پر دستیاب کتابوں میں اصناف سخن اور شعری ہیئتوں کے مباحث اور ان کی تقسیم و درجہ بندی کے لیے اکثر "اقسام نظم" "اصناف نظم" یا "نظم کی قسمیں" جیسے عنوانات اس صنف کی اسی کثیر المعنی حیثیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اور یوں "نظم" کی اصطلاح کا پوری شاعری پر اطلاق ہو جاتا ہے لیکن اس کتاب میں یہ اصطلاح اردو شاعری کی ایک مخصوص اور اہم صنف کے معنوں ہی میں استعمال کی جائے گی۔ شعر یا پوری شاعری کے معنوں میں نہیں۔ اصناف سخن اور شعری ہیئتوں کو مجموعی حیثیت سے "اقسام شعر" کہنا چاہیے نہ کہ "اقسام نظم" اس لیے کہ نظم شعری کی ایک قسم ہے اور ایک صنف کا درجہ رکھتی ہے۔

۱۰۳۔ اس پہلے مرحلے میں جہاں ہم نے اردو شاعری کو موٹے طور پر دو قسموں یعنی "غزل" اور "نظم" میں تقسیم کیا، ہمارے سامنے دو اہم اصطلاحیں "صنف" اور "ہئیت" کی آئیں۔ اردو شاعری کی یہ دو نہایت اہم اور بنیادی اصطلاحیں ہیں اور جب تک ان اصطلاحوں کے اطلاقی معنی کا تعلق نہیں ہو جاتا اس وقت تک اقسام شعر یعنی اصناف اور ہیئتوں کی تخصیص، شناخت اور درجہ بندی کے مرحلے طے نہیں ہو سکتے۔ یہ جاننا اور سمجھنا بہت ضروری ہے کہ شعر کی کون سی قسم صنف ہے اور کون سی محض ہئیت؟ شعر کی کون سی قسم کب اور کیوں کر صنف کے درجے پر پہنچتی ہے؟ اور کون سی کن وجوہ سے محض ایک ہئیت رہ جاتی ہے؟ اگر شعر کی کوئی قسم صنف کا درجہ رکھتی ہے تو اس کی صنفی شناخت کن وسیلوں سے ہوتی ہے؟ صنف سخن کی شناخت کے لیے بنیادی وسیلہ موضوع ہے یا ہئیت یا دونوں یا دونوں نہیں؟ یہ وہ سوال ہیں جن پر غور کیے بغیر ہم نہ صنف سخن کی شناخت کر سکتے ہیں نہ شعری ہئیت کی اور ان کے بغیر اقسام شعر کی معقول منطقی اور سائنسی تخصیص و درجہ بندی بھی ممکن نہیں۔

۱۰۴۔ اردو میں اقسام شعر کی شناخت اور درجہ بندی کے لیے کسی منطقی اصول سے کام نہیں لیا گیا۔ اکثر اصناف وہ ہیں جو اپنی مخصوص اور متعینہ ہئیت کی بنا پر صنف کا درجہ اختیار کر گئیں، اور ہئیت ہی ان کی صنفی شناخت کا اہم وسیلہ قرار پائی۔ اس کے برعکس چند اصناف

ایسی بھی ہیں جو محض اپنے مخصوص موضوع کی وجہ سے صنف کے درجے پر پہنچیں اور موضوع ہی ان کی صنفی شناخت کا واحد ذریعہ ہے۔ اصنافِ سخن کے تعین اور ان کی صنفی شناخت میں ہئیت اور موضوع کی یہ Over-laping ہے اصولے پن اور غیر منطقی اندازِ فکر کی دلالت کرتی ہے جس کی وجہ سے اردو شاعری کے طالب علم اور عام قاری (بلکہ اکثر ماہرینِ ادب بھی) غلطے محض میں پڑ جاتے ہیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ہمارے بزرگوں نے شعر اور فنِ شعر سے واقفیت اور اس کی تفہیم کے لیے ہمارے واسطے نہایت بیش بہا اور بے پناہ عالمانہ ذخیرہ چھوڑا ہے جس سے ہمیں کما حقہ، باخبر اور مستفیض ہونا بھی چاہیے، لیکن اسی کے ساتھ اگر انھوں نے کچھ مفید اور واضح اصول وضع کر کے یہ بات بھی طے کر دی ہوتی کہ اصنافِ سخن کو ان کی ہئیت کے واسطے سے شناخت کیا جائے گا یا موضوع کی بنا پر یا کسی اور اصول کے تحت تو اردو شاعری کے طالب علموں کی وہ مشکلات جو بہ صورتِ دگر آج انھیں درپیش ہیں، یقیناً دور ہو جاتیں۔

۱۰۵۔ یہ صورتِ حال ہمارے سامنے جو پہلا اور بنیادی سوال پیش کرتی ہے وہ یہی ہے کہ کسی خاص صنفِ سخن کی شناخت میں ہم اصولاً موضوع کو بنائے ترجیح قرار دیں یا محض ہئیت کو۔ فنِ شعر اور فصاحت و بلاغت پر اردو میں سہر دست جو کتابیں دستیاب ہیں، ان میں بالعموم اصنافِ سخن کا تعین ہئیت کی بنا پر ہوا ہے۔ موضوع کی بنا پر اصناف (مثلاً مرثیہ، واسوخت، شہر آشوب) کی شناخت محض روایتاً ہے۔ فنِ شعر پر کتابوں میں یہ موضوعی اصناف، اقسامِ شعر کی فہرست میں عموماً شامل نہیں کی گئیں۔ لیکن چونکہ ہمارے ہاں مرثیے کی بالخصوص ایک نہایت شاندار اور توانا روایت موجود ہے اور مرثیہ اردو کی چار بڑی اور مقبول و معروف اصنافِ سخن میں شمار کیا جاتا ہے، اس لیے اب یہ ممکن ہی نہیں کہ اقسامِ شعر کا ذکر ہو اور اس میں مرثیے کو شامل نہ کیا جائے۔

۱۰۶۔ اصنافِ سخن کی شناخت میں کہیں ہئیت کو اور کہیں موضوع کو اساس قرار دینے سے الجھن یہ پیدا ہوتی کہ ہم اقسامِ شعر کی گفتگو میں اکثر ان دونوں یعنی صنف اور ہئیت کے مفاہیم و تصورات کو ایک دوسرے سے غلط ملط کر دیتے ہیں۔ اس پر اگندہ خیالی کی انتہا تو تب ہوتی ہے جب ہم بعض سیدھی سچی ہئیتوں کو بھی باقاعدہ اصنافِ سخن سمجھ بیٹھتے ہیں۔ اور یہ گڑبڑ صرف اس وجہ سے ہوتی ہے کہ یہ بات طے نہیں کی گئی کہ کون سی چیز صنف ہے اور کون سی ہئیت؟ اور ان کے تعین و شناخت کی اساس کیا ہے؟۔ لہذا اس بات کی سخت ضرورت ہے کہ یہ امر طے ہو کہ اقسامِ شعر میں کیا چیز صنف ہے اور اس کی صنفی شناخت کی کیا اساس ہے؟ ہئیت سے کیا چیز

مراد ہے اور اس کی ہئیت شناخت کس بات پر مبنی ہوتی یا ہونی چاہیے۔

۱.۷۔ صنف اور ہئیت کی علاوہ علاوہ شناخت کے مسئلے پر کسی بہت منطقی، مفکرانہ یا فلسفیانہ موشگافیوں اور تفصیل میں جانے کی بھی ضرورت نہیں۔ مختصراً ہم اس نکتے پر اکتفا کر سکتے ہیں کہ کوئی بھی شعری ہئیت ایک مخصوص طرز اظہار ہے جس کی اپنی ایک قابل شناخت ظاہری شکل ہوتی ہے جو کسی مخصوص نظام کے تحت تشکیل پاتی ہے۔ شعری ہئیت کی تشکیل کا نظام یا قواعد قوافی کی کسر، مخصوص ترتیب (مثلاً غزل کے تمام ثانی مصرعوں کا ہم قافیہ ہونا) پر مبنی ہوگا یا ایسا (مثلاً مشنوی میں ہر مصرعہ کا ہم قافیہ ہونا) پر مشتمل ہوگا یا مصرعوں کی تعداد (مثلاً سہمط کی مختلف شکلیں) پر انحصار کرے گا یا قوافی کی نفی (نظم معری) یا مصرعوں کے ارکان میں کمی بیشی (آزاد نظم) سے ترتیب پائے گا۔ اسے مختصراً ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ ہر شعری ہئیت ایک قابل شناخت ظاہری شکل ضرور رکھتی ہے جسے دیکھتے ہی ہم فوراً پہچان لیں کہ یہ فلاں ہئیت ہے۔ اس کے برخلاف وہ شے جسے ہم صنف سخن کہتے ہیں اپنی شناخت کے لیے ایسی کوئی ظاہری اور سادہ شکل نہیں رکھتی یہاں تک کہ وہ اصناف جن کی پہچان میں ان کی ہئیت بڑی حد تک ایک بنیادی عنصر کا درجہ رکھتی ہے وہ بھی محض ہئیت ہی کی بنا پر اپنی صنفی شناخت قائم نہیں کرتیں۔ ہئیت کے ماسوا اور بھی کچھ ضروری چیزیں ہوتی ہیں جو کسی صنف سخن کو صنف کے درجے پر پہنچاتی ہیں۔ ان اشیائے دیگر میں ظاہری ہئیت کے علاوہ اندرونی ہئیت بھی صنفی شناخت کا ایک اہم وسیلہ ہو سکتی ہے۔ مثلاً رباعی میں اس کے چار مصرعے (الف ب ج ب) ہی واحد وسیلہ شناخت نہیں۔ ان چاروں مصرعوں کا رباعی کے مقررہ ۲۲ اوزان میں سے کسی ایک وزن میں ہونا ضروری ہے ورنہ یہ صورت دیگر یہ چار مصرعے رباعی کے بجائے قطعہ کہلائیں گے۔ یہی صورت غزل کی صنفی شناخت میں بھی سامنے آتی ہے۔ مطلع، ہم قافیہ دہم ردیف اشعار (صرف ثانی مصرعے) اور مقطع کے موجود ہونے ہی سے کوئی شعری تخلیق بحیثیت صنف سخن غزل نہیں کہلائے گی؛ وقلیلکہ اس کا ہر شعر فکر و خیال یا موضوع کے لحاظ سے اپنے آپ میں مکمل نہ ہو۔ غزل کا ہر شعر خیال، فکر یا موضوع کی ایک مکمل اکائی ہوتا ہے۔ لہذا غزل کی صنفی شناخت میں ظاہری شکل یعنی ہئیت ہی واحد عنصر نہیں، تمام اشعار کا منتشر خیال ہونا بھی ضروری ہے اس کے برعکس اگر اس مخصوص ہئیت میں تخلیق کیے گئے تمام اشعار مل کر موضوع یا خیال کا مکمل کرتے ہیں تو یہ اشعار صنف کے لحاظ سے نظم ہوں گے غزل نہیں۔ یہاں غزل صرف ایک ہئیت ہے۔ یعنی شاعر نے غزل کی ہئیت میں

نظم کہی ہے قصیدے اور مثنوی میں صنفی شناخت کے لیے ہیئت کے روش بہ روش ان کے مخصوص موضوعات بھی بنیادی کردار ادا کرتے ہیں۔ مرثیے، واسوخت اور شہر آشوب کی صنفی شناخت کی واحد اساس ان کا موضوع ہے۔ ان مثالوں سے واضح ہے کہ اردو شاعری میں صنف کا تصور محض کسی ایک ہی عنصر پر انحصار نہیں کرتا۔

مختلف اصناف اپنی صنفی شناخت کے لیے مختلف عناصر رکھتی ہیں۔ کہیں منتشر خیالی، کہیں تسلسل خیالی، کہیں موضوع، کہیں اندرونی ہیئت اور مخصوص اوزان، کسی صنف سخن کو صنف کے درجے تک پہنچانے کے وسیلے ہیں۔ اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اردو میں اصناف سخن کی شناخت شعری ہیئتوں کے بہ مقابلہ کسی قدر دشوار امر ہے۔ صنف محض ہیئت کا نام نہیں ہے مرہیئت صنف کا درجہ حاصل نہیں کر سکتی۔ ہیئت محض ایک طرز اظہار ہے جو کسی صنف سخن کے لیے اختیار کیا جاتا ہے۔ جو شے کہ محض ایک طرز اظہار ہے وہ صنف کا درجہ کیوں کر حاصل کر سکتی ہے؟ ہاں اس حقیقت سے انکار نہیں کہ بعض اصناف (غزل، رباعی وغیرہ) کی صنفی شناخت میں ان کی مخصوص ہیئتوں نے کلیدی اور بنیادی کردار ضرور ادا کیا ہے۔ اور جب ہم ان کی صنفی حیثیت کو دیکھیں تو ان کی ہیئتوں کو یکسر نظر انداز نہ کریں۔

۱۰۸۔ ملاحظہ فرمائیے کہ جب ہم اردو میں اقسام شعر پر گفتگو کریں تو ہمارے سامنے صنف اور ہیئت کے تصورات پوری طرح واضح ہوں۔ یہ نہ ہو کہ ہم صنف کو ہیئت سے اور ہیئت کو صنف سے خلط ملط کر دیں۔ مثلاً مولانا حالی کی ایک بہت مشہور و معروف تخلیق ”مذہبِ اسلام“ ہے جسے زیادہ تر لوگ ”مسدس حالی“ کے نام سے جانتے ہیں۔ اس دوسرے نام کی بے پناہ مقبولیت اور شہرت نے اس تخلیق کی صنف اور ہیئت کو خلط ملط کر دیا ہے۔ حالانکہ یہ تخلیق بہ لحاظ صنف ”نظم“ ہے۔ یہ نظم ”مسدس“ کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ لہذا یہاں ”نظم“ صنف ہے اور ”مسدس“ محض ایک ہیئت۔ چنانچہ اقسام شعر کے مباحث میں ”مسدس“ کا ذکر محض ایک شعری ہیئت کی حیثیت سے ہوگا صنف سخن کی حیثیت سے نہیں۔

۱۰۹۔ جیسا کہ گزشتہ اور ان میں ۱۰۵ کے تحت مذکور ہوا اردو کے اقسام شعر کو عموماً محض ہیئت کی بنا پر درجہ بند کیا گیا، اور ان سب کو اصناف کا نام دیا گیا۔ اس تقسیم کے لحاظ سے اردو شاعری کی مندرجہ ذیل قسمیں یا اصناف قرار پاتی ہیں۔ غزل۔ قصیدہ۔ مثنوی۔ مسقط۔ رباعی۔ ترکیب بند۔ ترجیع بند۔ مستزاد۔ فرد۔ مسقط کو بند میں مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے آٹھ حصوں

میں تقسیم کیا گیا۔

ثلث - مربع - مخمس - مسدس - مبیع - مبثون - متبع - معشر۔

اقسام شعر کی تقسیم چونکہ محض ہیئت پر مبنی ہے اس لیے اس فہرست میں مرثیے جیسی شاندار اور توانا صنف سخن کے علاوہ وہ تمام اصناف جو اپنے مخصوص موضوع یا ہیئت کے واسطے کسی اور وجہ سے اپنی صنفی شناخت رکھتی ہیں شامل نہیں ہیں۔ اس نوع کی فہرستوں میں مرثیے کی عدم شمولیت پر ڈاکٹر مختار کی یہ شکایت بجا ہے۔

نباضانِ ادب نے مرثیہ کو صنف سخن نہیں مانا، مگر مواد کے لحاظ سے اگر اصناف کی تقسیم مانی جائے، جو درحقیقت صحیح تقسیم ہونی چاہیے، تو مرثیہ ایک صنف سخن ہے۔

(اردو مشنری کا ارتقا، شمالی ہند میں، ص ۲۰)

مرثیے کو اصناف سخن میں شامل نہ کرنا یقیناً زیادتی ہے اور اس معاملے میں عقیل صاحب کے علاوہ مجھے بھی شکایت ہے۔ اس نوع کی شکایت غلط نہیں ہے، لیکن یہ مطالبہ کہ اصناف سخن کو محض مواد یا موضوع کے لحاظ سے درجہ بند کیا جائے، پوری طرح درست اور قابل قبول نہیں ہے، کیوں کہ اگر ایسا کیا گیا تو ہم بھی اُسی انتہا پسندی کے مرتکب ہوں گے جس کے کہ ہمارے بزرگ اصناف سخن کو محض ہیئت کی بنا پر تقسیم کرنے کی وجہ سے ہوتے۔ اصناف سخن کے تعین میں ہیئت کو یکسر نظر انداز کر دینے سے بڑے ہولناک نتائج سامنے آسکتے ہیں۔ اسی صورت میں غزل کہاں جائے گی؟ اگر ایسا کیا گیا تو غزل کی صنفی حیثیت یک قلم ختم ہو جائے گی اور وہ محض ایک ہیئت بن کر رہ جائے گی اس لیے یہ تو ممکن ہی نہیں کہ ہم اقسام شعر کی درجہ بندی صرف مواد یا موضوع کی بنا پر کریں۔ اسی کے ساتھ یہ بھی درست رویہ نہیں ہے کہ انھیں محض ہیئت کی بنا پر درجہ بند کیا جائے پھر کیا کیا جائے؟ اس مسئلے پر میں اپنی ناقص و ناچیز رائے آئندہ اوراق میں پیش کر دوں گا۔ سب درست چند اور مسائل پیش کیے جاتے ہیں جو اس راہ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔

۱۰۱۰۔ یہ تسلیم کہ بعض اصناف کے صنفی تعین میں ہم ہیئت کے تصور اور اس کی اہمیت کو یک قلم رد نہیں کر سکتے، لیکن یہ بات بھی گلے نہیں اُترتی کہ اس معاملے میں ہیئت اور محض ہیئت ہی کو اصناف کی شناخت کا وسیلہ سمجھا جائے۔ مگر ہمارے ہاں ہوا یہی ہے جس کی وجہ سے ہمارے

تقادان سخن میں ہیئت پرستانہ ذہنیت جز اور بنیاد بن کر توانائی حاصل کرتی رہی، اس چیز نے اصناف کے موضوع اور مواد کے علاوہ ان کے مخصوص تہذیبی و تمدنی مزاج کو قطعی نظر انداز کر دیا۔ معاملہ یہاں تک پہنچا کہ اُن اصناف سخن کی شناخت میں بھی، جو اپنے مخصوص موضوع کی ایک نہایت تو نگرد توانا روایت رکھتی ہیں، اور جو عام لوگوں میں اپنے موضوع ہی کی بنا پر مقبول ہیں اور اسی کے حوالے سے بحیثیت صنف کے پہچانی جاتی ہیں، ہیئت کا تصور حاوی آگیا۔ قصیدہ اس کی ایک عمدہ مثال ہے۔ ۱۰۹ کے تحت مندرج اقسام شعر کی فہرست میں قصیدہ اپنے موضوع کی وجہ سے نہیں بلکہ اُس مخصوص ہیئت کی وجہ سے شامل ہے جو اس کے لیے ہر حال میں لازمی قرار دی گئی۔ اردو غزل کی ہیئت ہے اور اسی کے حوالے اور وسیلے سے قصیدے کی صنفی شناخت ہوتی ہے۔ ڈاکٹر ابو محمد سحر لکھتے ہیں۔

قصیدے کی صنفی تشکیل میں اسی ہیئت (غزل والی) نے بار پایا۔ اگرچہ مدح اور ذم کے مضامین کے لیے بعض دوسری ہیئیں مثلاً مثنوی اور مستزاد وغیرہ بھی احتمال کی گئی ہیں لیکن صحیح معنوں میں قصیدے کا اطلاق اسی نظم پر ہو سکتا ہے جس کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں۔ یہ لازمی نہیں ہے کہ ہر قصیدے میں ردیف بھی ہو، لیکن مذکورہ قیود میں قافیہ کا ہونا لازمی ہے۔

(اردو میں قصیدہ نگاری - ص ۸)

۱۰۱۱۔ اس کتاب میں قصیدے کی صنفی شناخت کے لیے میں نے اس کی غزل والی ہیئت کو نظر انداز نہیں کیا بلکہ اس کے موضوع اور ہیئت کو مساوی حیثیت دیتے ہوئے اسے ایک ایسی صنف قرار دیا ہے جس کی صنفی شناخت موضوع اور ہیئت دونوں وسیلوں سے ہونی ہے۔ ایسا میں نے بزرگوں کی اس روایت کے احترام میں کیا ہے جس کے تحت قصیدے کے لیے غزل والی ہیئت ہر زمانے میں لازمی سمجھی جاتی رہی، لیکن اس معاملے میں قطعی اصولی طور پر تمام پہلوؤں کو نظر میں رکھ کر غور کیا جائے تو شاید میرا یہ اصرار بیجا نہ ہو کہ قصیدے کو بھی مرثیے کی مانند صنف کا درجہ اس کے موضوع کی وجہ سے حاصل ہونا چاہیے، اس سے ان تخلیقات کی حیثیت بھی واضح ہو جائے گی جو موضوعاً مدح یا ذم کے مضامین پر مبنی ہیں لیکن غزلیہ ہیئت کے بجائے کسی اور ہیئت مثلاً مثنوی یا مسدس میں ہیں۔

۱۰۱۲۔ قصیدے کی غزلیہ ہیئت پر شدید اصرار کے باوجود ہمارے علمائے ادب نے اس

کے موضوع کو اپنے مباحث میں جگہ دی ہے اور یہ لحاظ موضوع اقسام قصیدہ میں مدح اور ہجو کے علاوہ دعا، نصیحت، بہار اور شکایت زمانہ وغیرہ سے متعلق مضامین کو بھی داخل کیا ہے۔ ان کا یہ رویہ اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ قصیدے کی صنف میں موضوع کی نفی بہر حال نہیں کرتے بلکہ موضوع کی تخصیص کو اس صنف کے لیے روا رکھتے ہیں، لیکن غضب یہ ہوتا ہے کہ ہئیت پرستی کی ترنگ میں ان موضوعات پر مشتمل دیگر نعتوں والی تخلیقات کو قصیدے کی برادری سے باہر کر دیتے ہیں۔ یہ بات منطقی طور پر قابل قبول نہیں ہے۔ یہ تو کوئی بات نہیں ہوتی کہ یہ موضوعات اگر غزل والی ہئیت میں ہیں تب تو ان پر قصیدے کا اطلاق ہوتا ہے ورنہ نہیں۔

۱۰۱۳۔ اردو میں قصیدے کی ایک نہایت مضبوط دتوانا روایت رہی ہے جس کے تحت عام طور پر مدحیہ اور ہجویہ قصائد لکھے گئے۔ اردو قصیدہ درجہ میں ہجو کے یہ مقابلہ مدح کو زیادہ اہمیت حاصل رہی ہے اور یہی قصیدے کا سب سے اہم اور مقبول و معروف موضوع رہا ہے۔ اس موضوع کی اہمیت و خصوصیت کا اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اردو شاعری کا غالب علم قصیدے سے عموماً مدح ہی مراد لیتا ہے۔ یہ الفاظ دیگر وہ قصیدے کو یہ حیثیت صنف سخن موضوع کی وجہ سے پہچانتا ہے نہ کہ ہئیت کی وجہ سے بعض لوگوں نے چونکہ ہجو کو ایک غلطہ صنف سخن تسلیم کیا ہے اس لیے قصیدے کی صنف کے ساتھ مدح کی وابستگی اور زیادہ گہری ہو گئی۔ اور یوں جہاں ایک طرف غزل والی ہئیت صنف قصیدہ کی شناخت کا ایک اہم وسیلہ رہی وہاں دوسری طرف اس کا مدحیہ موضوع اس کو پہچاننے کے معاملے میں ہئیت سے کہیں زیادہ اہمیت کا حامل رہا ہے۔ اس امر سے پیشکل ہی انکار کیا جاسکتا ہے کہ کم از کم اردو کی حد تک قصیدے میں مدح کے موضوع کی ایک نہایت مضبوط دتوانا روایت رہی ہے۔ اس معاملے میں یہ ہئیت کی روایت سے کہیں زیادہ مضبوط روایت ہے۔ اس غیر معمولی اور ناقابل نظر انداز و انحراف روایت کی روشنی میں اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اردو میں قصیدے کو صنف سخن کا درجہ دلوانے میں ہئیت سے زیادہ اس کے موضوع ہی نے کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ اس بات کو اگر تسلیم کر لیا گیا ہوتا تو یہ ایک درست انداز نظر ہوتا۔ لیکن ہئیت پرستی کے رجحان نے قصیدہ کی صنفی حیثیت کو جو واضح تھی، اُلجھا دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ قصیدے جو کسی اور ہئیت میں ہیں ماضی ہئیت کی وجہ سے قصیدوں کی فہرست میں شامل نہیں کیے جاتے۔ قصیدہ کی صنفی تشکیل میں موضوع کے ساتھ دوسری روایت ہئیت کی ہے۔ ہم اس روایت کو تو قبول کر سکتے ہیں جو نقطہ نظر کو واضح کرے لیکن وہ روایت جو

مسائل کو مزید الجھا دیتی ہو، اُس سے انحراف ضروری ہے۔ قصیدے کے معاملے میں ہنسی تخصیص کی روایت جس کے تحت غزلیہ ہیئت 'خواہ مخواہ ایک اصول بن گئی' ترک کر دینے کی ضرورت ہے تاکہ قصیدوں کی فہرست میں وہ شعری تخلیقات بھی شامل کی جاسکیں جو نفسِ مضمون کے لحاظ سے قصیدہ ہیں لیکن انہیں ہیئت کی بنا پر اس فہرست سے خارج کر دیا گیا۔

۱۰۱۴۔ قصیدے کے صنفی تعین میں موضوع کے ہ مقابلہ ہیئت کی برتری پر اصرار کے نتیجے میں خاصی الجھنیں پیدا ہوئیں۔ مثلاً مدح یا ذمِ مثنوی اور مسدس کی ہیئتوں میں بھی لکھی گئی ہیں لیکن قصیدے کے لیے چونکہ غزلیہ ہیئت ہی پر زور دیا گیا ہے اس لیے وہ شعری تخلیقات جو مدح یا ذم کے موضوع پر تو ہیں لیکن غزل کی مقررہ ہیئت میں نہیں ہیں، صنف کے لحاظ سے قصیدہ نہیں کہلاتیں۔ پھر انہیں کیا کہا جائے؟ کہا جائے گا کہ انہیں مثنوی اور مسدس کہنا چاہیے گویا کسی شعری تخلیق کی صنفی تخصیص موضوع کے بجائے ہیئت کی بنا ہی پر ہونا چاہیے۔ اس سے مسئلہ سلجھنے کے بجائے مزید الجھ جائے گا۔ مثنوی اپنی مخصوص ہیئت کے ساتھ باقاعدہ ایک صنفِ سخن بھی ہے لیکن مسدس محض ہیئت ہے۔ اس کے سوا اس کی کوئی حیثیت نہیں۔ اگر ہم بعض صورتوں میں موضوع کو اصناف کی درجہ بندی کا پیمانہ تسلیم کر لیں تو مسدس کسی حالت میں صنفِ سخن کا درجہ حاصل نہیں کر سکتی۔ اصنافِ سخن کی درجہ بندی میں کسی منطقی اصول کے فقدان کی وجہ سے بڑی الجھنیں پیدا ہوئی ہیں۔ مثلاً انیس و دیر کے مرثیے مسدس کی ہیئت میں ہیں۔ موضوع کی اہمیت کے پیش نظر اس مخصوص ہیئت کے باوجود وہ مرثیے کہلاتے ہیں کوئی انہیں 'مسدس' نہیں، یا 'مسدس' دیر نہیں کہتا گویا ان میں ہیئت دب جاتی ہے لیکن یہی ہیئت حالی کی مشہور و معروف نظم 'مد و جزر اسلام' میں موضوع پر حاوی آجاتی ہے۔ لوگ اس کی ہیئت کی وجہ سے اُسے 'مسدس' حالی' کہتے ہیں! مد و جزر اسلام کے نام سے بہت کم لوگ واقف ہیں۔ لوگوں نے ہیئت پرستانہ ذہنیت کے پیش نظر اس بات کو فراموش کر دیا کہ اس نظم میں حالی نے کن مسائل کو چھیڑا ہے۔ صرف اس بات کو یاد رکھا کہ مسدس کی شکل میں انہوں نے کچھ کہا ہے۔ گویا ہمیں اس کے متن اور نفسِ مضمون سے زیادہ اس کی ظاہری شکل میں دلچسپی ہے۔ اگر یہاں بھی انیس و دیر کے مرثیوں کی طرح موضوع کی اہمیت پر زور دیا جاتا تو حالی کا یہ کارنامہ 'نظم' کے نام سے مشہور ہوتا 'مسدس' کے نام سے نہیں۔ اس طرح کی باتوں سے نہ صرف خالص ہیئتوں کو اصناف کا درجہ بلا بلکہ ذہنی انتشار اور پر اُگندگی کا ماحول بھی پیدا ہوا۔ اس کے نتیجے میں 'مدح اور ذم' پر مشتمل اُن تخلیقات کی حالت بڑی قابلِ رحم ہے جو

مثنوی مسدس یا کسی اور ہیئت میں ہیں۔ وہ صنفاً قصیدہ کی فہرست میں شامل ہیں اور نہ مثنوی یا مسدس کی صنف میں ان کے لیے کوئی جگہ ہے۔ پھر آخر وہ ہیں کیا؟.....

۱.۱۵۔ قصیدے کی معنی تشکیل کے معاملے میں ہیئت کی اہمیت کو مد نظر رکھنے کا نتیجہ یہ ہے کہ ڈاکٹر ابو محمد عمر اپنی کتاب "اردو میں قصیدہ نگاری" میں ولی کے کل چھ قصیدے گنواتے ہیں۔ ولی کے دیوان میں غزلیہ ہیئت پر مشتمل چھ قصیدوں کے علاوہ دو قصیدے ایسے ہیں جو ترجیع بند اور مثنوی کی ہیئتوں میں ہیں۔ بحر صاحب ان دونوں کو قصیدوں کی فہرست سے خارج کر دیتے ہیں انہیں شامل کر لیا جائے تو ولی کے آٹھ قصیدے قرار پائیں گے۔ ترجیع بند کی ہیئت میں شاہ وجیہ الدین کا قصیدہ ہے، جس کا عنوان "در مسج قدوة العارفین شاہ وجیہ الدین" ہے۔ مثنوی کی ہیئت میں جو قصیدہ ہے اس کا عنوان "در تعریف شہر سورت" ہے۔ اسی طرح غالب کا ایک قصیدہ مثنوی کی ہیئت میں "در صفت انبہ" ہے۔ ان تینوں قصیدوں میں 'مدح'، 'تعریف' اور 'صفت' کے الفاظ خود نہایت وضاحت کے ساتھ ان شعری کارناموں کی صنف کا تعین اور اعلان کر رہے ہیں۔ لیکن ہیئت پرستی کی وجہ سے ان کی 'قصیدیت' تو پس پشت ڈال دی گئی اور ان کی ہیئت ان پر حاوی آگئی۔ محض ہیئت کی بنا پر انہیں قصیدہ نہ کہنا عجیب بات ہے؛ مثنوی سے قطع نظر اگر ترجیع بند اور مسدس اصنافِ سخن ہیں تو ان کا مخصوص میدان کیا ہے؟ ان میں کس قسم کے خیالات کے اظہار کی شرط ضروری ہے؟ اصنافِ سخن کی درجہ بندی کرنے والے علمائے ادب کے پاس ان سوالوں کا کوئی تشفی بخش جواب نہیں ہے۔

۱.۱۶۔ اسی طرح مثنوی کے مخصوص موضوعاتی میدان سے الگ ہٹ کر ہر وہ شعری تخلیق جو اس ہیئت میں ہے کیونکر صنف کے لحاظ سے مثنوی قرار پاسکتی ہے۔ مثنوی صنفِ سخن کی حیثیت سے الگ چیز ہے۔ مثنوی کی ہیئت میں ہر قسم کے خیالات پر مشتمل نظمیں لکھی جاسکتی ہیں۔ اس ہیئت میں قصیدے اور مرثیے بھی لکھے جاسکتے ہیں۔ لہذا وہ شعری کارنامے جو موضوعی اعتبار سے 'مدح' یا 'ذم' پر مشتمل ہیں لیکن ان کو ترجیع بند، مسدس، مثنوی یا غزل کی ہیئتوں میں پیش کیا گیا ہے اصولی طور پر قصیدے کی فہرست میں شامل ہونا چاہئیں۔

۱.۱۷۔ ڈاکٹر ابو محمد سحر مزید لکھتے ہیں: "بعض اہل قلم نے جو کو بھی ایک علیحدہ صنف قرار دے کر قصیدے کو مدح کا مترادف گردانا ہے۔ لیکن یہ قلمطبعی سے خالی نہیں۔ قصیدے کی مخصوص ہیئت میں جو جو یہ اشعار کہے جائیں انہیں قصیدے ہی کے تحت لکھنا چاہیے

ورنہ اگر ہجو کی طرح مدح کی تقسیم بھی صرف موضوع کی بنا پر کی گئی تو مدحیہ مثنوی، مخمس اور مسدس وغیرہ کو بھی مدح کے تحت میں رکھنا پڑے گا اور قصیدے کی صنف کا مخصوص تصور قائم نہ رہ سکے گا۔
(اردو میں قصیدہ نگاری، ص ۲۴)

۱۱۸۔ موضوع کے لحاظ سے ہجو کو علیحدہ صنفِ سخن ضرور قرار دیا جاسکتا ہے لیکن چونکہ انسانی زندگی اور کائنات کی طرح شاعری کے موضوعات بھی لامحدود ہیں، اس لیے ہر موضوع اور خیال کے پیش نظر خواہ مخواہ اصنافِ سخن کی تعداد بڑھانا مناسب نہیں ہے۔ اس طرح اصناف کی تعداد تو ضرور بڑھ جائے گی لیکن ان میں موضوعات کی رنگارنگی اور تنوع بالکل باقی نہ رہے گا۔ اس لیے ہمیں شاعری کی چند مفید روایتوں کو ضرور قبول کرنا چاہیے۔ اردو شاعری کی روایت کے لحاظ سے قصیدے سے 'ہنوم' میں 'مدح اور ہجو' دونوں شامل ہیں اس لیے ہجو کو علیحدہ صنفِ سخن کی بجائے قصیدے ہی کی قسم سمجھنا چاہیے۔ لیکن اس کے لیے یہ ضروری نہیں کہ ہجو کے صرف وہ اشعار ہی قصیدہ مانے جائیں جو غزلیہ ہیئت میں ہوں، کسی بھی ہیئت میں کہے گئے ہجو یہ اشعار قصیدہ کے ذیل ہی میں آئیں گے۔

۱۱۹۔ اسی طرح مدح بھی موضوع کے لحاظ سے قصیدے کی قسم قرار دی جائے گی ہیئت کی بنا پر نہیں۔ اس سے کوئی الجھن نہیں ہوگی اور نہ قصیدے کی صنف کا بنیادی تصور مجروح ہوگا۔ مدحیہ مثنوی، مدحیہ مخمس، مدحیہ مسدس جیسی اصطلاحات مبہم ہیں۔ مدح ہر حال میں قصیدہ ہے۔ اس کو مثنوی، مخمس یا مسدس کہہ کر قصیدے کے صنفی تصور کو خواہ مخواہ الجھا دینے کے مترادف ہے۔ بالفرض ہم مدحیہ مثنوی کو قصیدہ نہ کہہ کر مثنوی کہیں تو پھر اصل مثنویوں (مثلاً سحرالبیان، گلزار نسیم وغیرہ) کو کیا کہیں گے کیونکہ ان مثنویوں کی صنفی حیثیت کے تعین میں ہیئت کے دوش بہ دوش بہر حال ان کے موضوع کو بھی کچھ نہ کچھ اہمیت حاصل ہے۔ داستان اور خالص عشقیہ مثنویوں کو جانے دیجیے، عالی، شبلی، محمد حسین آزاد، سردار جعفری، جانِ نثار اختر وغیرہ کی بعض نظمیں جو اتفاق سے مثنوی کی ہیئت کی مجرم ہیں۔ نظموں کے بجائے مثنویوں کہلاتی ہیں۔ کچھ لوگ انہیں نظمیں بھی کہتے ہیں۔ ایک ہی چیز نظم بھی اور مثنوی بھی۔؟ نظم کہنے والوں کے پیش نظر ان کی موضوعی اہمیت رہتی ہے، مثنوی کہنے والے ہیئت کے دسیا ہوتے ہیں۔ گویا دو مختلف نقاطِ نظر کی وجہ سے ایک شعری کارنامہ دو مختلف النوع اصنافِ سخن کا درجہ پاتا ہے۔ اس پریشاں خیالی کو کیا نام دیا جائے؟

۱۰۲۰۔ اسی نوعیت کی ایک الجھن اقبال کے مرثیے ”والدہ مرحومہ کی یاد میں“ کے سلسلے میں بھی نظر آتی ہے، مثنوی کی ہیئت میں ہونے کی وجہ سے یہ مرثیہ مثنویوں کی فہرست میں شامل کیا گیا۔ ڈاکٹر سید محمد عقیل لکھتے ہیں۔

ان کے مجموعہ کلام بانگ درا اور بال جبریل میں کچھ نظمیں مل جاتی ہیں جن کو اقبال نے نظم کے تحت میں رکھا ہے، مگر یہ نظمیں چونکہ مثنوی کے طرز میں لکھی ہیں اس لیے ہم ان پر اظہار خیال کرتے ہیں۔ اقبال کی ایسی نظموں میں (۱) گورستان شاہی (۲) والدہ مرحومہ کی یاد میں — (۳) ساقی نامہ نسبتاً بڑی ہیں (اردو مثنوی کا ارتقا شمالی ہند میں — ص ۲۵۲)

۱۰۲۱۔ ہیئت پرستی کی یہ ایک عبرت ناک مثال ہے جس نے نقاد کے ذہن کو اس قدر الجھا دیا کہ وہ ایک سی سانس میں مندرجہ بالا شعری کارناموں کو نظم بھی کہتا ہے اور مثنوی بھی۔ نظم کہتے وقت عقیل صاحب کے ذہن میں مومنوی پہلو اور خود شاعر کی صنفی درجہ بندی ہے لیکن چونکہ وہ مثنوی پر مقالہ لکھ رہے ہیں اس لیے ان کو وہ ہیئت کی بنا پر اپنے تجزیے کا مواد بنالیتے ہیں۔ ان میں ”والدہ مرحومہ کی یاد میں“ کی حیثیت عجب دگرگوں ہے۔ شاعر اسے نظم کہتا ہے ”نقاد کی نظر میں وہ مثنوی ہے اور قاری اسے مرثیہ سمجھتا ہے۔ اس صورتحال کے پیش نظر اردو شاعری کا طالب علم عجب محضے میں پڑ جاتا ہے کہ وہ اقبال کے ان کارناموں کو کیا سمجھے۔؟ صنفی تعین کے معاملے میں اگر موضوع کو بنیادی اصول سمجھا گیا، ہوتا تو والدہ مرحومہ کی یاد میں ”مرثیہ“ قرار پاتا اور باقی دونوں شعری تخلیقات نظمیں۔ لیکن ہیئت کے باروے تیوں کو ایک ہی صنف یعنی مثنوی بنا دیا۔

۱۰۲۲۔ اہم فائدہ سخن کی درجہ بندی میں اس غیر منطقی طرز فکر کا نتیجہ یہ ہے کہ ڈاکٹر عقیل مثنوی اور ڈاکٹر گیان چند نے مثنوی پر اپنے تحقیقی مقالوں میں پھول بن، قطب شہری، بوستان خیال، دیباچے، عشق، خواب و خیال، سحرالبیان، گلزارِ نسیم، زہرِ عشق وغیرہ کے دوش بدوش شبلی، حالی، آزاد، اقبال، سرواڑ جعفری، اور ہاں نثار اختر وغیرہ کی مختلف النوع موضوعات کی حامل نظموں کو بھی مثنوی کی فہرست میں شامل کیا۔ اس رویے سے مثنویوں کی فہرست تو ضرور بڑھ گئی لیکن نظم کی صنفی حیثیت خطرے میں پڑ گئی۔

۱۰۲۳۔ نظم کی صنفی تفصیص کا سادہ اور دم دار اس نئے موضوع، تسلسل خیال اور مرکزیت فکر پر ہے اس کی کوئی مخصوص ہیئت مقرر نہیں ہے۔ نظم کئی ہیئتوں (مثلاً غزل، مسدس، مثنوی، ماری،

آزاد) میں لکھی جاتی ہے۔ اردو شاعری کی اصناف کی درجہ بندی میں چونکہ ہئیت حادی اصول کی حیثیت رکھتی ہے، اس لیے صنف سخن کے لحاظ سے نظم کا تو وجود ہی باقی نہیں رہتا۔ ایسی صورت میں غزل کی ہئیت میں لکھی ہوئی نظم کو غزل مسلسل، مثنوی کی ہئیت میں لکھی گئی نظم کو مثنوی، مسدس کی شکل میں پیش کی ہوئی نظم کو مسدس، معری اور آزاد ہئیتوں میں قلم بند کی گئی نظموں کو نظم معری اور آزاد نظم کہنا پڑے گا۔ کچھ لوگ جدید نظموں کو ان کی ہئیت کی وجہ سے اکثر آزاد نظمیں کہتے بھی ہیں، گویا انھیں اس بات سے کوئی سروکار نہیں کہ اس نوع کی نظموں میں کس قسم کا خیال پیش کیا گیا ہے، وہ تو صرف یہ جانتے ہیں کہ اس قسم کی نظموں کے مصرعے چونکہ چھوٹے بڑے ہیں اس لیے وہ بالفاظِ ہئیت آزاد نظمیں ہیں۔ ان لوگوں کی نظر چونکہ موضوع اور خیال کے بجائے ہئیت پر ہے اس لیے وہ جدید نظموں کو محض 'نظم' کہنے کے بجائے 'آزاد نظم' کہتے ہیں۔

۱۰۴۴۔ موضوع اور ہئیت کے غلط سمجھنے کی ایک اور دلچسپ مثال شہر آشوب ہے۔ ڈاکٹر ابو محمد سحر لکھتے ہیں۔

حاتم کے ایک قصیدے کے چند اشعار ہمارے سامنے ہیں۔ یہ شہر آشوب ہے۔ حاتم نے اس میں اپنے زمانے کی اذات فزی مثلاً رئیسوں کی بدعالی، تنخواہوں کے نہ ملنے، اور افلاس و ناداری وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ (اردو میں قصیدہ نگاری، ص ۴۳)

عجیب بات ہے۔ ایک ہی شعری تخلیق کے دو نام! قصیدہ بھی اور شہر آشوب بھی۔ ہئیت کی وجہ سے اس کا نام قصیدہ ہوا اور موضوع کے سبب سے شہر آشوب۔ نظیر اکبر آبادی کا شہر آشوب مخمس میں ہے۔ قابل غور بات یہاں یہ بھی ہے کہ حالی کی نظم 'مد و جزر اسلام' کے معروف نام 'مسدس حالی' کی طرح نظیر اکبر آبادی کی تخلیق کا عنوان 'مخمس نظیر' نہیں ہے بلکہ موضوع کے لحاظ سے اس کا عنوان 'شہر آشوب' ہے۔ حاتم کے شہر آشوب کو غزلیہ ہئیت کی وجہ سے قصیدے کا نام بھی دیا گیا۔ حاتم اور نظیر کے مذکورہ شہر آشوبوں کی ہئیتوں کے پیش نظر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر صنفی تشکیل میں ہئیت ہی بنیادی اصول ہے تو پھر شہر آشوب کی تخصیص قصیدہ کی ہئیت سے ہونا چاہیے یا مخمس سے یا کسی اور ہئیت سے۔ بات کچھ سمجھ میں نہیں آتی۔ لیکن اگر اس معاملے میں بھی موضوع کو صنفی تشکیل کا اصول مان لیا جائے تو تمام الجھن دور ہو جاتی ہے۔

۱۰۴۵۔ مرثیہ کے بعد دوسرے ہی وہ واحد صنف سخن ہے جس کا تعین اس کے موضوع کی بنا

پر کیا جاتا ہے۔ اس کے لیے کسی مخصوص ہستی اصول پر اصرار نہیں کیا گیا۔ یہ الگ بات ہے کہ اکثر واسوخت محض کی ہئیت میں لکھے گئے، لیکن غزل کی ہئیت میں بھی واسوخت ملتے ہیں اور انھیں واسوخت ہی تسلیم کیا گیا ہے۔

۱۰۲۶۔ اردو شاعری میں اصناف کی مروجہ درجہ بندی کی وجہ سے نہ تو صنف کا تصور واضح ہو پاتا ہے اور نہ ہئیت کا۔ عجب طرح کا انتشار اور گنگناہٹ انداز پایا جاتا ہے۔ کسی صنف کے ساتھ محض اس کی ہئیت چپک کر رہ گئی ہے (مثلاً مثنوی) کسی کے ساتھ موضوع اور ہئیت دونوں وابستہ ہیں (مثلاً قصیدہ) اور کسی کی بنا صرف موضوع پر ہے (مثلاً مرثیہ)۔ مرثیے مختلف ہئیتوں مثلاً غزل، دوبیتی، مسدس وغیرہ میں لکھے گئے۔ انیس دوہر کے مرثیے مسدس میں ہیں۔ غالب نے عارف کا مرثیہ غزل میں لکھا۔ حالی نے مرثیہ غالب ترکیب بند میں لکھا یہاں تک تو بات صاف ہے، لیکن ہئیت پرستی کا رجحان معاملہ بگاڑ دیتا ہے۔ مسدس کی ہئیت کے علاوہ جو مرثیے ہیں، مثلاً غالب کا مرثیہ عارف دہ دیوان میں غزلوں کے ساتھ شامل ہے۔ دیوان حالی میں مرثیہ غالب پر ترکیب بند کا عنوان چسپاں ہے۔ اقبال کا مرثیہ ”والدہ مرحومہ کی یاد میں“ مثنوی پر تحقیقی مقالے میں مثنویوں کی فہرست میں شامل کر لیا گیا۔ موضوع کے لحاظ سے ایک ہی صنف تین ہستی اصناف غزل، ترکیب بند اور مثنوی میں تقسیم ہے۔ ہئیت تک ہی بات رہتی تو ٹھیک رہتی، لیکن ان تینوں مرثیوں کو، تین اصناف کا درجہ دیا گیا۔ اس پریشاں خیالی کا جواب نہیں۔

۱۰۲۷۔ ان باتوں کے پیش نظر اس بات کی ضرورت ہے کہ اصناف اور ہئیتوں کا تصور واضح کیا جائے اور اصناف سخن بلکہ تمام اقسام شعر کی درجہ بندی میں کچھ واضح اور غیر مبہم اصولوں سے کام لیا جائے۔ اصول سازی میں سخت گیری کا رویہ ہمیشہ دشواریاں پیدا کرتا ہے، اس لیے اس میں توازن اور لچک کی خاص طور پر گنجائش ہونی چاہیے۔ اقسام شعر کے اصول وضع کرتے وقت اردو شاعری کی روایت کو پیش نظر رکھنا از حد ضروری ہے کیونکہ اصول ظاہر میں پیدا نہیں ہوتے، ان کی تشکیل کا دار و مدار بڑی حد تک روایت پر بھی ہوتا ہے۔ اردو شاعری کی روایت کے نظر ہمیں اصناف سخن کی درجہ بندی میں مواد اور موضوع کے دوش بہ دوش ہئیت کو بھی بہ قدر ضرورت اہمیت بلکہ خاصی اہمیت دینا پڑے گی۔ ہئیت کو اگر بالکل نظر انداز کر دیا جائے گا تو اردو کی دو نہایت مقبول اصناف غزل اور مثنوی کا وجود ہی خطرے میں پڑ جائے گا۔

۱۰۲۸۔ ایک بات اور قابل غور ہے۔ اردو شاعری میں غزل اور مثنوی کی دوہری حیثیت ہے۔ ایک طرف تو یہ دونوں مکمل اصناف ہیں، دوسری طرف یہ قبول ترین ہیئتیں بھی ہیں۔ ان کے مخصوص میدان سے ہٹ کر ان کی ہیئتوں میں دیگر اصناف سخن لکھی جاسکتی ہیں۔ حالی، اقبال اور جوش وغیرہ نے اپنی نظموں کے لیے غزل اور مثنوی کو ہیئت شعری ہیئت کے اختیار کیا۔ مثنوی کے سلسلے میں یہ بات ضروری ہے کہ اسے صنف سخن کا درجہ دیتے وقت اس کے موضوع اور ہیئت دونوں کو ملحوظ رکھا جائے۔ صنف کے لحاظ سے مثنوی عہدِ ذہن کی یادگار سمجھی جائے۔ یعنی مثنوی قدیم شاعری کی وہ صنف سخن ہے جو موضوع کے اعتبار سے رومان اور عشقیہ داستانوں اور جذبات عشق پر مشتمل ہو اور اپنی مخصوص ہیئت میں لکھی گئی ہو۔ مثلاً پھول بن۔ بوستان، خیال، دیارِ عشق، شعلہ عشق، سحر ابدیان، گلزارِ نسیم، زلفِ شاد و غیرہ۔ ان کے عہد کے بعد سے عملاً صنف سخن کی حیثیت سے مثنوی کا سلسلہ ختم بھی ہونے لگا۔ اس کی ہیئت کو باقی سمجھا جائے جس میں قومی، مذہبی اور وطنی موضوعات پر مبنی لکھی گئیں۔ اس نوع کی شعری تخلیقات کی صنف نظم ہے، مثنوی نہیں۔ مثنوی ان کی عزت ہیئت ہے۔ اصناف سخن کی درجہ بندی میں اگر اس قسم کا انداز نظر اختیار کر لیا جائے تو صنف اور ہیئت کا تصور واضح ہو جائے گا اور وہ انتشارِ ذہنی باقی نہیں رہے گا جو بصورت دیگر ہوتا ہے اور جس کی کچھ مثالیں اوپر درج کی گئیں۔

۱۰۲۹۔ ہیئت کی بنا پر اصناف سخن کی درجہ بندی کا بہر حال ایک منطقی جواز ضرور ہے اور وہ یہ کہ اس طرح اصناف کی تعداد محدود اور قابل میں رکھی جاسکتی ہے۔ موضوعات چونکہ ہیئتوں کے بہ مقابلہ لا محدود ہوتے ہیں، لہذا اگر خالصتاً انہیں کو صنفی شناخت کا اصول و معیار قرار دیا گیا تو اس سے اصناف کی تعداد غیر ضروری طور پر بڑھ جائے اور انتشار پیدا ہونے کا خدشہ لاحق ہو سکتا ہے مگر یہ جواز ان صورتوں میں بہر حال قابل قبول نہیں ہو سکتا جہاں کوئی موضوع ہماری شعری روایت کا ایک حادی رجحان بن چکا ہو اور اس کی وجہ سے کوئی صنف سخن وجود میں آنے کے بعد اپنی مستقل شناخت بنا چکی ہو، تو اس معاملے میں جب بھی صنفی شناخت کی گفتگو ہوگی تو اس کے موضوع ہی کو نئے ترجیح قرار دیا جائے گا۔ مرثیہ و اسوخت، شہر آشوب اس اصول ہی کے تحت آئیں گے۔ اس کے برعکس جب بھی غزل پر بات ہوگی، ہیئت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا، کیوں کہ غزل کی شناخت کا تمام تر مادہ و مارا اسی

پر ہے۔

ان دو مثالوں سے یہ بات واضح ہے کہ صنفی شناخت کے لیے مضبوط و توانا شعری ہدایت کے پیش نظر موضوع اور ہیئت کو بہ قدر ضرورت ملحوظ رکھنا ہوگا۔ گویا کچھ اصنافِ سخن کی شناخت موضوع پر مبنی ہوگی، کچھ کی ہیئت پر، بعض کی مساویانہ طور پر موضوع اور ہیئت دونوں پر ہوگی، بعض کی موضوع پر ہوگی اور نہ ہیئت پر۔

۱.۳۰۔ اوپر بیان کردہ اصول کی روشنی میں اقسامِ شعری درج بندی یوں ہوگی۔

۱.۳۰.۱۔ اصنافِ سخن

۱.۱۔ وہ اصنافِ سخن جن کی شناخت مساویانہ طور پر موضوع اور ہیئت سے ہوتی ہے، انہیں ہم اصطلاحاً موضوعی ہیئت کی اصناف کا نام دیں گے، مثلاً مثنوی اور قصیدہ۔

۱.۲۔ وہ اصناف جو محض اپنی مخصوص ہیئت کی بنا پر اپنی شناخت رکھتی ہیں، انہیں اصطلاحاً ہیئت کی اصناف کہا جائے گا۔ مثلاً غزل۔ رباعی۔

۱.۳۔ وہ اصناف جنہیں ہم محض ان کے موضوع کی وجہ سے پہچانتے ہیں، اصطلاحاً موضوعی اصناف کہلائیں گی۔ مثلاً مرثیہ۔ واسوخت۔ شہر آشوب۔

۱.۴۔ وہ اصناف جن کی شناخت نہ موضوع پر منحصر ہے نہ ہیئت پر بلکہ وہ اپنے مخصوص تہذیبی و تمدنی مزاج کی بنا پر صنف کا درجہ پاتی ہیں۔ مثلاً نظم اور گیت۔

۱.۳۰.۲۔ شعری ہیئیں

جیسا کہ اوپر ۱.۲۸ کے تحت کہا گیا، ہماری دو اصنافِ سخن ایسی بھی ہیں جو صنف ہونے کے علاوہ دیگر اصناف کے لیے بطور ہیئت بھی مستعمل ہوتی رہی ہیں وہ ہیں غزل اور مثنوی غزل کی ہیئت میں بے شمار نظموں لکھی گئیں۔ مثنوی کی ہیئت بھی نظموں اور ہجروں کے لیے برقی گئی۔ ان کے علاوہ جو دوسری ہیئیں مروج ہیں وہ یہ ہیں۔

۱.۳۰.۲.۱۔ ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد، قطع، مستط۔

مستط از خود کوئی علامتہ ہیئت نہیں ہے بلکہ آٹھ مختلف ہیئوں کا مجموعی نام ہے۔ وہ آٹھ ہیئیں مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۰۳۰۳۰۲۔ مثلث۔ مربع۔ مخمس۔ مسدس۔ مبیع۔ مثنیٰ۔ تسع۔ منشور

۱۰۳۱۔ اصناف سخن اور شعری ہیئتوں کے علاوہ شاعری میں کچھ اور چیزیں ایسی بھی ہیں جنہیں ہم اس درجہ بندی کے لحاظ سے نہ تو صنف کہہ سکتے ہیں اور نہ شعری ہیئت کہہ سکتے ہیں۔ اس نوع کی چیزوں محدود موضوع کو پیش کرتی ہیں یا جن کا تعلق کسی خاص شعری ٹیکنک سے ہے۔ اس نوع کی چیزوں کو نیز زیادہ سے زیادہ شعری اصطلاحات یا تعاقبات شعر کا نام دیا جاسکتا ہے۔ ایسی تمام چیزوں کو کتاب کے آخری باب میں علامہ سے معرض بحث لایا گیا ہے۔

۱۰۳۲۔ اس جائزے کی روشنی میں آئیے دیکھیں کہ اردو میں اصناف سخن اور شعری ہیئتوں کی کیا نوعیت ہے۔

موضوعی ہیئتیں اصناف

مثنوی، قصیدہ

۲.۱ مثنوی

۲.۱.۱ اردو شاعری میں مثنوی کی دہری حیثیت ہے۔ ایک طرف تو یہ ایک مکمل اور مقبول عام صنف ہے اور اپنے مخصوص موضوعات، مزاج اور مخصوص ہیئت کی بنا پر شناخت کی جاتی ہے۔ دوسری طرف یہ ایک ایسی ہیئت بھی ہے جسے دوسری کسی صنف مثلاً نظم کے لیے اختیار کیا جاسکتا ہے۔

۲.۱.۲ مثنوی اردو شاعری کی چار بڑی اور مقبول عام اصناف میں سے ایک ہے اور یہ نہایت اہم بات ہے کہ جب ہم اسے ایک صنفِ سخن کی حیثیت سے دیکھیں تو اس کے موضوع اور اس مخصوص تمدنی مزاج کو بھی مد نظر رکھیں جو صدیوں کی روایت نے اس کے لیے مختص کیا۔ محض ہیئت ہی پر زور دینے سے اس کی صنفی حیثیت پوری طرح واضح نہیں ہوتی، اس لیے کہ اس مخصوص ہیئت میں کثیر تعداد میں نظمیں بھی لکھی گئی ہیں۔ صنفِ سخن کی حیثیت سے بہر حال مثنوی اور نظم میں فرق کرنا بے حد ضروری ہے، اور یہ تب ہی ممکن ہے جبکہ ہم مثنوی کو صرف ہیئت ہی کی روشنی میں نہ دیکھیں۔ اس کے موضوع اور ہیئت میں ایک متوازن نقطہ نظر اختیار کرنا لازمی ہے۔ مثنوی کی صنفِ سخن کی حیثیت سے شناخت میں موضوع اور ہیئت کو مساوی درجہ نہ دینے اور صرف ہیئت پر اصرار کرنے سے جو الجھنیں اب تک پیدا ہوئی ہیں وہ ہمارے سامنے ہیں جہاں نظم اور مثنوی میں فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس اہم مسئلے پر ڈاکٹر وزیر آغا کی یہ رائے یقیناً قابلِ غور ہے۔

اردو شعرا نے مزاج کے بجائے ہئیت کو تمام تر اہمیت بخشے ہوئے مثنوی کو کسی خاص موضوع تک محدود نہیں رکھا اور یوں عشقیہ داستان کے علاوہ شکار، سیر و سیاحت اور دوسرے موضوعات کو بھی مثنوی کے دامن میں سمیٹ لیا ہے۔ اصولاً یہ بات غلط ہے کہ کسی صنف کو محض ہئیت کی بنا پر ایک الگ صنف کا درجہ دیا جائے کیونکہ کسی صنف کے وجود کا جواز محض اس بات میں ہے کہ وہ انسانی شخصیت کے کسی خاص پہلو کو دوسری اصناف کی بہ نسبت بہتر طریق سے سامنے لاسکتی ہے۔ مثنوی کا اہل مقصد محبت کی داستان کو بیان کرنا ہے۔ اگر مثنوی کو مختلف اور متنوع خارجی موضوعات کے لیے برتنا جائے یا عشقیہ داستان کے بیان میں محض واقعات کے بیان کو تمام تر اہمیت تفویض کر دی جائے تو اس سے مثنوی کا اصل مزاج مجروح ہوتا ہے۔ (اردو شاعری کا مزاج، ص ۲۰۷-۲۰۸)

۲.۱.۳۔ اس میں کوئی شبہ نہ ہونا چاہیے کہ اردو کی حد تک مثنوی کا اصل مزاج داستانِ عشق کا بیان ہے۔ اس صنف میں داستان اور عشق کی آمیزش سے واقعہ اور جذبہ ہم آمیز ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ صنف ہے جس میں داخلیت اور خارجیت کی دوئی مٹ جاتی ہے۔ داستانی عنصر کی وجہ سے واقعے کا بیان اور عشق کی وجہ سے جذبے کا اظہار مثنوی کی صنف میں اہم اجزا قرار دیے جاسکتے ہیں۔ اس بنا پر اس کی مختصر ترین تعریف یوں کی جاسکتی ہے کہ مثنوی ایک طرح کی منظوم داستان ہوتی ہے۔ وہ داستان جو عشق کے جذبے پر مبنی ہو۔ اپنی اس قوت کی وجہ سے یہ صنف بیانیہ شاعری کی معراج تصور کی جاتی ہے جہاں ہر واقعاتی بیان اور ہر خارجی منظر داخلی کیفیات اور مرکب و پے چیدہ اندرونی جذلوں کا پس منظر و انعکاس بن جاتا ہے۔ اس صنف کو داستان یا داستانِ عشق کے علاوہ تفکیری مضامین (Poetry of ideas) کے لیے بھی استعمال کیا گیا ہے۔ یہ دوزگاہیں اس کی بڑی قوت ہے۔

۲.۱.۴۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو اردو میں صنفِ سخن کی حیثیت سے مثنوی کی اصل اور بہتر مثالوں میں پھول بن (ابن نشاطی)، گلشنِ عشق (نصرتی)، قطبِ مشتری (وجہی)، داستانِ خیال (سراج اورنگ آبادی)، گلزارِ نسیم (دیا شنکر نسیم)، زہرِ عشق (مرزا شوق) کے علاوہ میر تقی میر، خواجہ میراث، مصطفیٰ اور مومن کی بیشتر مثنویاں شامل ہیں جو موضوع اور ہئیت کی اُن بنیادی شرائط کو پورا کرتی ہیں جن کی طرف اوپر ۲.۱.۲ کے تحت نشان دہی کی گئی۔ جملہ

شاعری کے فروغ کے بعد جو مثنویاں مثلاً مالی، شبلی، آزار، اقبال، سردار جعفری، جاں نثار اختر وغیرہ نے لکھی ہیں، صحیح معنوں میں ان کی صفت مثنوی نہیں ہے بلکہ مثنوی کی ہئیت میں وہ مختلف موضوعات پر مبنی نظمیں ہیں۔

۲۰۱۰۵۔ ہمارے پیش نظر یہاں مثنوی چونکہ ایک صنفِ سخن کی حیثیت سے ہے جس کی تعمیر و تشکیل میں اس کے مخصوص موضوع و مزاج کے علاوہ اس کی مخصوص ہئیت کو بھی مساوی اہمیت حاصل ہوتی ہے اس لیے یہاں اس کی ہئیت کا جائزہ لینا بے محل نہ ہوگا۔ مثنوی کے لغوی معنی ہیں ”دو دو“ یا ”دو جزو والی چیز“ یعنی اس کا مفہوم ہے ”دوہرا کرنا“ اس سے واضح ہوا کہ ظاہری ہئیت کے لحاظ سے مثنوی ایک ایسی شعری تخلیق ہے جس کے ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم وزن اور ہم قافیہ ہوں۔ یعنی ہر شعر کا قافیہ پچھلے شعر کے قافیے سے مختلف ہو مثلاً دیا شنکر نسیمؒ

پوچھا پیروں سے کچھ خبر ہے	شہزادی بکا ولی کدھر ہے
مٹھ پھیر کے ایک مسکرائی	آنکھ ایک نے ایک کو دکھائی
چستوں کو ہلا کے رہ گئی ایک	ہونٹوں کو ہلا کے رہ گئی ایک

(گلزارِ نسیم)

اس مثال سے ظاہر ہوا کہ مثنوی کا نظام قافیہ اس طرح ہے۔ الف التراب ب ر ج ۔ اسی وضع پر آگے کے تمام اشعار میں دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں گے۔

۲۰۱۵۱۔ مثنوی میں ردیّت کا استعمال نسبتاً کم ہوتا ہے۔ ایک موٹے اندازے کے مطابق ہر مثنوی میں دس فی صدی اشعار مردف ہوتے ہیں اور باقی غیر مردف۔ اتفاق سے اوپر دی ہوئی مثال میں تین میں سے دو اشعار مردف ہیں اور ایک غیر مردف۔ شعر ایک میں ردیّت ”ہے“ ہے قافیہ ”خبر“۔ کدھر“ ہیں۔ شعر تین کے قافیہ ”ملا“۔ ہلا“ ہیں اور ردیّت ”کے رہ گئی ایک“

۲۰۱۰۶۔ اندرونی ہئیت کے اعتبار سے اردو فارسی میں مثنوی کی ہئیت کے لیے سات بحریں مروج رہی ہیں۔ ان کے علاوہ کسی اور بحر میں مثنوی کہنا جائز نہیں سمجھا گیا۔ ہمارے زمانے کے مشہور نقاد شمس الرحمن فاروقی، جن کی علم عروض میں مہارت مسلمہ ہے، اس سیکے کو تسلیم نہیں کرتے لکھتے ہیں۔

عام خیال یہ ہے کہ مثنوی چھوٹی بحر میں لکھی جاتی ہے اور اس کی بحر میں مخصوص

ہیں (جس طرح رباعی کی بحر مخصوص ہے) یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ مثنوی کے لیے نہ یہ ضروری ہے کہ وہ چھوٹی بحر میں ہو اور نہ ضروری ہے کہ اسے چند خاص بحر میں نظم کیا جائے۔ یہ ضرور ہوا ہے کہ مثنویوں کی کثیر تعداد چند بحر میں لکھی گئی ہے اس طرح بعض لوگوں نے یہ فرض کر لیا کہ یہ بحر میں مثنوی کے لیے مخصوص ہیں۔

(درس بلاغت ص ۷۷؛ ترقی اردو بورڈ)

برکیت، مثنوی کے لیے جن سات بحر کی تخصیص کی گئی یا فرض کی گئی وہ یوں ہے۔

۲.۱.۶.۱. متقارب مثنوی مقصور یا محذوف

فعولن فعولن فعولن فعل یا فعول

یہ بحر عموماً جنگ و جدل اور سلاطین وغیرہ کے ذکر پر مشتمل مثنویوں کے لیے مخصوص سمجھی جاتی رہی ہے۔ فردوسی کا شاہ نامہ اسی بحر میں ہے۔ اردو کے شاعر میر حسن نے اس روایت سے انحراف کیا اور اپنی شہرہ آفاق مثنوی "سحر ابیان" کے لیے جو عشقیہ داستان پر مشتمل ہے یہ بحر پسند کی۔ اس میں انہوں نے بے پناہ رواں شعر نکالے ہیں۔ مثلاً

وہ لالے کا عالم ہزارے کا رنگ ۛ ۛ وہ آنکھوں کے ڈورے نشے کی ترنگ
اس کی تفتیح یوں کی جائے گی۔

فعولن	فعولن	فعولن	فعول
وہ لالے	کا عالم	ہزارے	کا رنگ
وہ آنکھوں	کے ڈورے	نشے کی	ترنگ

۲.۱.۶.۱.۱. اس بحر کا آخری رکن "فعل" کے بجائے "فعول" بھی ہوتا ہے۔ یعنی

فعولن فعولن فعولن فعول

ایک رکن کا یہ فرق اس بحر پر مشتمل کسی ایک مثنوی کے مختلف اشعار میں روا رکھا جاسکتا ہے۔ مثلاً "سحر ابیان" کا یہ شعر دیکھیے جس کا آخری رکن "فعول" کے وزن پر ہے۔
گلوں میں پہننا وہ ہنس ہنس کے ہار ۛ شاسٹ وہ پھولوں کی چھڑیوں کی مار
اس کی تفتیح یہ ہے

فعولن	فعولن	فعولن	فعول
گلوں میں	پہننا	وہ ہنس ہنس	کے ہار

شاسٹ | وہ پھولوں | کی چھڑیوں | کی مار

۲۱.۶.۲۔ رمل مسدس مقصور یا محذوف

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات

یہ بحر عموماً اولیا، علماء، حقان، حکمت، ہندو نصائح، رموز اخلاق وغیرہ کے لیے موزوں و پسندیدہ بھی جاتی ہے۔ اس بحر میں میر حسن کی مثنوی، رموز العارفین کا یہ شعر دیکھیے۔

اپنی اس بے ہودگی پر ہوں نجل
شعر کہنے سے بھرا ہے میرا دل

اس کی تقطیع

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن
اپنی اس ہے	ہودگی پر	ہوں نجل
شعر کہنے	سے بھرا ہے	میرا دل

۲۱.۶.۲.۱۔ اسی بحر میں آخری رکن "فاعلن" کے بجائے "فاعلات" کے وزن میں اسی مثنوی کا یہ شعر ہے۔

شاعری میں عمر میں کھوئی تمام
میں نے عقبی کا کیا ہرگز نہ کام

اس کی تقطیع

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلات
شاعری میں	عمر میں کھو	نی تمام
میں نے عقبی	کا کیا ہر	گز نہ کام

۲۱.۶.۳۔ رمل مسدس مفعول مقصور یا محذوف / مقطوع

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلاتن یا فاعلن
فَاعِلَاتِن

مثلاً مومن

خوں فشاں لب پہ وہ آئیں با ہم
حسرت آلودہ نگاہیں با ہم

(قول غمیں)

اس کی تقطیع یوں ہوگی۔

فَاعِلَاتِن	فِعْلَاتِن	فَعْلُن
خوں نشان لب	پہ وہ آئیں	باہم
صرت آو	وہ نگائیں	باہم

۲.۱.۶.۳.۱ - فَعْلُن کے بجائے فَعْلَان کی مثال - مومن

صاف مندل سے زیادہ وہ ہاتھ

نرم منمل سے زیادہ وہ ہاتھ (قول غمیں)

اس کی تقطیع یہ ہے۔

فَاعِلَاتِن	فِعْلَاتِن	فَعْلَان
صاف مندل	سے زیادہ	وہ ہاتھ
نرم منمل	سے زیادہ	وہ ہاتھ

۲.۱.۶.۳.۲ - فَعْلُن اور فَعْلَان کے بجائے فَعْلُن کی مثال - مومن

انہیں کچھ تاب بیاں ہے کہ نہیں ان کے بھی منہ میں زباں ہے کہ نہیں (قول غمیں)

فَاعِلَاتِن	فِعْلَاتِن	فَعْلُن	اس کی تقطیع
انہیں کچھ تا	بیاں ہے	کہ نہیں	
اُن کے بھی منہ	میں زباں ہے	کہ نہیں	

۲.۱.۶.۳.۳ - اس بحر کا رد میانی رکن فِعْلَاتِن کے بجائے فَعْلَاتِن بھی ہو جاتا ہے۔ مومن کے

حدیج ذیل دو شعروں میں پہلے مصرعے فَعْلَاتِن کے وزن میں ہیں اور دوسرے فَعْلَاتِن کے وزن میں۔

آخر اِس طو سے ماہر تھا میں ۛ کچھ نہ ہو پھر بھی شاعر تھا میں

ہاں مگر فکر ہو تو ہم کو ہو ۛ رنج و اندوہ ہو جو ہم کو ہو

(قول غمیں)

ان کی تقطیع : اولیٰ مصرعے

فَاعِلَاتِن	فِعْلَاتِن	فَعْلُن
آخر اِس طو	ر سے ماہر	ستار میں
ہاں مگر فکر	نہ ہو تو ہم	کو ہو

شہابی مصرعے

فَاعِلَاتِن	فُعْلَاتِن	فُعْلُن
کچھ نہ ہو پھر	بھی شاعر	تھا میں
رنج و اندھ	ہو جو ہم	کو ہو

۲۰۱۰۶۰۴ - ہزج مددس مقصور یا محذوف

مفاعیلن ، مفاعیلن ، مفاعیلن یا فعلن

مثلاً افضل سے

سیا دل رُبا خوش حال می باش + گئے افضل گئے گوپال می باش
(بکٹ کہانی)

اس کی تقطیع

مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن
سیا دل	رُبا خوش حال	ل می باش
گئے افضل	گئے گوپال	ل می باش

۲۰۱۰۶۰۴.۱ - اسی مثنوی سے آخری رکن میں مفاعیل کی جگہ فعلن کی مثالیں سے

دریں دنیا نہ کیجے آشنائی + کہ پچھتا نا پڑے جب ہو جدائی

سنو سکیو بکٹ میری کہانی + ہوئی ہوں عشق کے غم سوں دوانی

سنی جب مور کی آواز بن سوں + شکیب ازل شدہ آرام تن ہوں

ان اشعار کی تقطیع

مفاعیلن	مفاعیلن	فعلن
دریں دنیا	نہ کیجے آ	شنائی
کہ پچھتا نا	پڑے جب ہو	جدائی
سنو سکیو	بکٹ میری	کہانی
ہوئی ہوں عشق	ق کے غم سوں	دوانی
سنی جب مور	ر کی آوا	ز بن سوں
شکیب ازل	شدہ آرام	م تن سوں

۲۰۱۰۶۰۵ - ہزج مسدس: اس کا پہلا رکن اخرب مقبوض یا اخرم اشتر ہوتا ہے اور آخر کا رکن مخذوف یا مقصور۔ دیا شکر نسیم کی مثنوی "گلزارِ نسیم" اسی بحر میں ہے جس میں یہ دونوں صورتیں پائی جاتی ہیں۔ یہ مثالیں دیکھیے۔

۲۰۱۰۶۰۵.۱ - ہزج مسدس اخرب مقبوض مقصور یا مخذوف کی مثال۔

مفعول ، فاعلن ، فاعولن

اس وزن میں یہ شعر ہے

غم راہ نہیں کہ ساتھ دیجے ۛ دُکھ بوجھ نہیں کہ بانٹ لیجے
اس کی تقطیع یہ ہے۔

مفعول فاعلن فاعولن

غم راہ	نہیں کہ سا	تجہ دیجے
دُکھ بوجھ	نہیں کہ با	نٹ لیجے

۲۰۱۰۶۰۵.۲ - ہزج مسدس اخرم اشتر مقصور یا مخذوف کی مثال

مفعولن ، فاعلن ، فاعولن

"گلزارِ نسیم" کا یہ شعر ہے

لہرا لہرا کے ادس چائی ۛ بن میں کالوں نے رات کاٹی
اس کی تقطیع یہ ہے۔

مفعولن فاعلن فاعولن

لہرا لہرا	را کے اد	س چائی
بن میں کا	لوں نے را	ت کاٹی

۲۰۱۰۶۰۶ - سریع مسدس مطوی مکثوف

مُفَعِّلن ، مُفَعِّلن ، فاعلن یا فاعلات

مثلاً سودا

غوب جو کرتا ہے تو اپنی دوا ۛ اور کوئی آپ سارم کو بتا

(مثنوی درہجو حکیم غوث)

اس کی تقطیع یوں ہے۔

مفتعلن	مفتعلن	فاعِلن
خوب جو کر	تا ہے تو آپ	نی روا
اور کوئی	آپ سا ہم	کو بتا

۲.۱.۶.۶.۱ - اسی بحر میں "فاعلات" کے وزن کی مثال میں سودا کا یہ شعر ہے۔

دے ہیں دُہائی وہ بہ صد قیل و قال : ان میں سے ہر ایک کرے ہے سوال

(مشنوی در بحر بحریم غوث)

اس کی تقطیع اس طرح ہے۔

مفتعلن	مفتعلن	فاعلات
دے ہیں دُہا	نی وہ بہ صد	قیل و قال
ان میں سے ہر	ایک کرے	ہے سوال

۲.۱.۶.۶.۲ - خفیف مسدس مطوی مخبوں مقصور یا محدث

فاعلاتن ، مفاعِلن ، فعلن یا فعلن

مثلاً مرزا شوق ہے

بن گئی یاں تو جان پر میری : خوب لی آپ نے خبر میری

(مشنوی در بحر عشق)

اس کی تقطیع اس طرح ہوگی۔

فاعلاتن	مفاعِلن	فعلن
بن گئی یاں	تو جان پر	میری
خوب لی آ	پ نے خبر	میری

۲.۱.۶.۶.۱ - اسی بحر میں فعلن کے وزن کی مثال

سر پہ جس دم کہ آب ہو کے بہا : سلع پانی کا آئینہ سا ہوا

ان بلاؤں میں کوئی کیوں کہ جیے : جان پر آہنی ہے تیرے لیے

(میرا دریاے عشق)

اس کی تقطیع یہ ہے۔

فَاعِلَاتِن	مُفَاعِلُن	فُعِلُن
سر پہ جس دم	کہ آب ہو	گے بہا
سطح پانی	کا آئینہ	ساہرا
ان بلاؤں	میں کوئی کیوں	کہ جے
جان پر آ	بنی ہے تے	پر لیے

۲۰۱۰۶۰۷۰۲ - اس بحر میں فُعْلَان کے وزن میں میر کا یہ شعر ہے

بستر خواب پر تجھے آرام : مجھ کو خمیا زہ کیچنے سے کام (دریائے عشق)

اس کی تقطیع اس طرح ہوگی۔

فَاعِلَاتِن	مُفَاعِلُن	فُعْلَان
بسترِ خوا	ب پر تجھے	آرام
مجھ کو خمیا	زہ کیچنے	سے کام

اسی مثنوی کا ایک شعر یہ ہے۔

تجھ کو تھی اپنے خالِ رخ پہ نگاہ : دل مرا مبتلائے داغِ سیاہ

اس شعر میں "نگاہ" اور "سیاہ" کی "ہ" کو پوری طرح ملفوظ کیا جائے تو اس بحر کا آخری رکن "فُعْلَان" ہوگا۔ اگر صرف "نگاہ" اور "سیاہ" تلفظ ہو تو آخری رکن "فُعِلُن" ہوگا۔ تقطیع کے ذریعے دیکھیے۔

فَاعِلَاتِن	مُفَاعِلُن	فُعْلَان
تجھ کو تھی اپ	نِ خالِ رخ	پِ نگاہ
دلِ مرا مُب	تلائے دا	رِغِ سیاہ

فَاعِلَاتِن	مُفَاعِلُن	فُعِلُن
تجھ کو تھی اپ	نِ خالِ رخ	پِ نگاہ
دلِ مرا مُب	تلائے دا	رِغِ سیاہ

۲۰۱۰۶۰۷۰۳ - آخری رکن ایک ساتھ "فُعْلَان" بھی ہو سکتا ہے اور "فُعْلَان" بھی بندرجہ

ذیل شعر کا پہلا مصرع "فُعْلَان" کے وزن پر ہے جبکہ دوسرا مصرع "فُعْلَان" کے وزن پر۔

عشق ہے تازہ کار تازہ خیال ہر جگہ اس کی اک نئی ہے چال

(میرا دیانے عشق)

دونوں مصرعوں کی علامہ علامہ تقطیع دیکھیے۔

فعلاتن	مفاعیلن	فعلاتن
مَ ا بَ نَ ا نَ	مَ ا بَ نَ ا نَ	مَ ا بَ نَ ا نَ
بَ شَ نَ ا نَ	بَ شَ نَ ا نَ	بَ شَ نَ ا نَ
ا ا ا ا ا	ا ا ا ا ا	ا ا ا ا ا
بَ شَ نَ ا نَ	بَ شَ نَ ا نَ	بَ شَ نَ ا نَ
بَ شَ نَ ا نَ	بَ شَ نَ ا نَ	بَ شَ نَ ا نَ

پہلے مصرعے کا آخری رکن فعلاتن نہ ہو اور فعلاتن ہو تو "خیال" کو "خال" پڑھنا پڑے گا

اور "تازہ" کے "ز" کو "زا"۔

۲۰۱۰۴۔ یہ تو تھیں وہ سات مخصوص بحر میں، جو فارسی میں مثنوی کے لیے مختص بھی جاتی تھیں اور جن کی اردو میں بھی ایک عرصے تک کسی قدر سختی سے تقلید و پابندی کی جاتی رہی اور اکثر و بیشتر مثنویاں انہیں اوزان میں لکھی گئیں، مگر ایسا بھی نہیں کہ ان کے علاوہ دوسری بحر میں مثنوی کے لیے قطعی ممنوعہ قرار دے دی گئی ہوں، چنانچہ ان سات اوزان کے علاوہ مندرجہ ذیل اوزان میں بھی کچھ مثنویاں کہی گئی ہیں۔

۲۰۱۰۴۰۱۔ متدارک مشمن منجیوں مقطوع

فعلن ، فعلن ، فعلن ، فعلن

میر کی ایک مشہور مثنوی "جوش عشق" بنیادی طور پر اسی بحر میں ہے، لیکن انہوں نے مختلف اشعار میں اس بحر کو فراوانی کے ساتھ بدل بدل کر برتا ہے، جس کے سبب مختلف اشعار جہاں فعلن فعلن فعلن کے وزن میں ہیں وہاں فعل ، فعولن ، فعلن فعلن ، فعل ، فعولن فعلن۔ اور فعل ، فعولن ، فعل ، فعولن کے اوزان میں بھی ہیں مثلاً۔

کون ہوا اس محبوبی سے

فعل ، فعولن ، فعلن فعلن

خوبی تھی پر اس خوبی سے

فعلن ، فعلن ، فعلن فعلن

بارِ نزاکت کیونکہ اسٹھادے

فعل ، فاعل ، فعل ، فاعل

شارحِ گل سالہکا جادے

فعل ، فاعل ، فعل ، فاعل

بارے سفر کا مایل ہو کر

فعل ، فاعل ، فعل ، فاعل

حُب وطن کو جی سے دھو کر

فعل ، فاعل ، فعل ، فاعل

چلتے کے تئیں اور جلایا

فعل ، فاعل ، فعل ، فاعل

۲.۱.۴.۲ متقارب مثنوی اشرف مقبوض

فعل فاعل فعل فاعل

ملا مومن سے

سیرِ گلستاں خار لگے ہے

موجِ رواں تلوار لگے ہے

(تف آتشیں)

اس کی قطعیت اس طرح ہے۔

فعل	فعل	فعل	فعل
سیر	گلستاں	خسا	لگے
موج	رواں قل	وار	لگے

۲۰۱.۴۰۲۰۱ - متقارب مثنوی اثلیم

فعلن ، فعلن ، فعلن ، فعلن

عالی کی نظم "کلمۃ الحق" جو مثنوی کی ہیئت میں ہے اس وزن پر مبنی ہے۔

ہوتی ہے دھیمی پرداز تیری : بڑھتی ہے کم کم آواز تیری

فعلن	فعل	فعل	فعل
ہوتی	ہے دھیمی	پر دا	ز تیری
بڑھتی	ہے کم کم	آ دا	ز تیری

۲۰۱.۸ - ان دو بحروں یعنی متدارک مثنوی مجنوں مقطوع اور متقارب مثنوی اثرم مقبوض

مثنوی اثلیم کی شمولیت سے اردو میں مثنوی کے لیے مرقعہ بحر دوں کی تعداد نو ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ آخر کی ان دو بحر دوں کا استعمال مثنوی میں کم ہی ہوا۔ (۱۵ لہجہ سات بحر دوں) زیادہ رائج رہی ہیں، جس کی وجہ سے وہ اس صنف سخن کے لیے مخصوص بھی باقی رہیں۔ اس ذیل میں ڈاکٹر گیان چند کا یہ قول بڑا دلچسپ اور قابل غور ہے۔

تقریباً ایک ہزار اردو مثنویوں میں محض تیس کے قریب غیر مرقعہ اوزان میں ہیں۔

یہ ثبوت اس امر کا ہے کہ مثنوی کے لیے سات اوزان کا حلقہ تسلیم کر لیے گئے تھے۔

کسی نے اس ترجیح کی وجہ ظاہر نہیں کی۔ (اردو مثنوی شمالی ہند میں ص ۶۶)

۲۰۱.۹ - چلیے یہ بھی اچھا ہی ہوا کہ ان سات بحر دوں کا مثنوی کے لیے اردو کی حد تک رواج محض

دویشا ہی رہا کسی نے اس معاملے میں انہیں بہت سختی کے ساتھ برتنے کے اصول پر اصرار

نہیں کیا۔ ایسا ہوا ہوتا تو ہمارے بزرگ اتنے تو وضع دار تھے ہی کہ "زمین جہند نہ جہند گل محمد"

کی مانند وہ اساتذہ کے بنائے ہوئے اصولوں سے ہرگز نہ ہٹتے اور یوں مثنوی میں آٹھوں اور

نویں وزن کی قطعی گنجائش نہ نکلتی۔ اس کا خوشگوار اثر یہ ہوا کہ زمانے کے ساتھ ساتھ مثنوی کی صنف

وہیئت کے لیے سات یا نو بحر دوں کی روایتی تخصیص سے اور انحراف کیا گیا اور بعد کے شاعروں

بالخصوص حالی کے عہد سے شروع ہونے والی جدید شاعری کرنے والوں نے اس معاملے میں زیادہ

آزادی سے کام لیا۔ مثلاً حفیظ جالندھری نے "شاہ نامہ اسلام" جو مثنوی کی ہیئت پر مبنی ہے۔ بحرِ وزنِ مثنیٰ سالم (مفاعیلین، مفاعیلین، مفاعیلین، مفاعیلین) میں، مرزا رسوا نے اپنی ایک نظم (مثنوی کی ہیئت میں) "نوبہار" بحرِ رملِ مثنیٰ مقصور یا مخدوف (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن) فاعلاتن یا فاعلن) میں، جوش ملیح آبادی نے اپنی ایک طویل نظم "جنگل کی شاہزادی" اور حفیظ جالندھری نے "شام رنگیں" بحرِ مضارعِ مثنیٰ اُخرب (مفعول فاعلاتن، مفعول فاعلاتن) میں، اقبال نے اپنی نظم "صبح کا تارا" بحرِ رملِ مثنیٰ مخدوف مقطوع (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن) میں کہیں۔ ان بحرِوں کے علاوہ مثنوی کے لیے بحرِ مقاربِ مثنیٰ سالم (فعولن، فعولن، فعولن) کا استعمال بھی کیا گیا۔

۱۰-۱-۲۔ مثنوی کی بحرِوں میں تحدید کے بہ مقابلہ تنوع کا یہ عمل اس بات کا ثبوت ہے کہ اس شعرِ تخلیق کو چاہے ہم صنف کی حیثیت سے دیکھیں چاہے ہیئت کی، اس کی اصل شناخت کا دار و مدار اس کی ظاہری شکل یعنی قافیوں کے نظام پر ہونا چاہیے نہ کہ بحرِوں یا اوزان کی قیود پر۔ یہ الفاظ دیگر مثنوی کی ہیئت مختلف اشعار میں قافیوں کے تنوع سے تشکیل پاتی ہے، بحرِوں کی پابندیوں سے نہیں۔ قافیوں کا تنوع اس امر کا شاہد ہے کہ یہ صنف یا یہ ہیئت مزاجاً دوسری ہیئتوں (مثلاً غزل) کے مقابلے میں نسبتاً آزادہ روی کو پسند کرتی ہے، لہذا یہ اس پابندی کو، جو بحرِوں کی شکل میں اس پر عائد کی گئی، خاطر میں نہ لاتی اور اپنے لیے بحرِوں کا تنوع بھی حاصل کر کے رہی۔ وحید الدین سلیم لکھتے ہیں۔

زمانہ حال کے شاعرانہ انقلاب نے شعرا کو مثنوی کی ان بحرِوں پر محدود اور قانع نہیں رکھا۔ وہ تقریباً تمام بحرِوں میں مثنوی لکھتے ہیں۔ اس سے اظہارِ خیال کے لیے میدان بہت وسیع ہو گیا ہے۔ شاعر کو ہر شعر کے سرانجام کرنے میں صرف دو قافیے سوچنے پڑتے ہیں، جو موقع پر نہایت آسانی سے خیال میں آجاتے ہیں اور خیال کے تسلسل اور روانی میں کوئی رکاوٹ نہیں ہوتی۔ یہ آخری طریقہ یعنی مثنوی کے پیرایہ میں ادائے خیالات آج کل زیادہ مقبول ہوتا جاتا ہے اور چونکہ مثنوی کی ان بحرِوں پر شاعروں نے ادائے خیال کو محدود نہیں رکھا جو قدیم زمانے سے مُسَلَّم میں اس لیے اس طریقہ میں وسعت اور گنجائش زیادہ نکل آئی۔ (افادات سلیم ص ۲۱۳)

۱۱-۱-۲۔ ہمارے زمانے میں مثنوی کے ایک نہایت اہم نقاد و محقق ڈاکٹر گیان چند بھی مثنوی میں

مردوں اور اوزان کی قیود کے خلاف اور اس بات کے قائل ہیں کہ مثنوی محض ایک کافیائی نظام ہے جس کا موضوع ہمہ گیر اور لامحدود ہے، جس کے سبب مثنوی میں تنوع اور وسعت کی بے حد گنجائش ہے۔ لکھتے ہیں۔

مثنوی محض قافیوں کے ایک نظام کا نام ہے۔ قصیدہ، غزل اور مرثیہ کے برخلاف اس کا موضوع ہمہ گیر اور لامحدود ہے۔ ایک ہی مثنوی میں جنگ و جدل کی کڑک، حسن و عشق کے گیت، پیری کا پند نامہ اور مادرا کے اسرار بیان کیے جاسکتے ہیں۔ قصیدہ، غزل اور مرثیہ ایسی اصناف ہیں جن کا موضوع کم و بیش متین ہے۔ اگر ان کے لیے کسی وزن کی تخصیص نہیں تو مثنوی جیسی لامحدود صنف کے لیے بحر کی تحدید کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ اگر کوئی ایک وزن مثلاً مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعلن، غزل، قصیدہ اور مرثیہ جیسی مختلف النوع اصناف کے لیے نازیبا نہیں تو وہ مثنوی کے لیے بھی کیوں ممنوع ہو۔ (اردو مثنوی، شمال ہند میں ص ۶۸)

۲۰۱۰۱۲۔ یہ مطالبہ اپنی جگہ بالکل درست ہے کہ بحروں کی قید جب کسی اور صنف (ماسوائے رباعی) کے لیے نہیں ہے تو مثنوی کے لیے کیوں ہو؟ لیکن مثنوی میں موضوع کے تنوع اور ہمہ گیری والی بات ذرا غور طلب ہے۔ موضوعات میں تنوع کے سبب مثنوی کو یہ حیثیت صنف سخن نقصان ہی پہنچا ہے اور ایسا نقصان کہ آخر انیسویں صدی اور بیسویں صدی کی شاعری میں مثنوی کی صنفی حیثیت فائب ہی ہو گئی اور صرف ہیئت ہی بہتیت باقی رہ گئی۔ قدیم اور کلاسیکی طرز کی مثنویوں مثلاً بوستان خیال (سراج اور نگ آبادی)، سحرالبیان (میر حسن)، گلزارِ نسیم (دیاشکر نسیم)، نہرِ عشق (مرزا ثون) وغیرہ میں موضوع کی تحدید و تخصیص کے باعث مثنوی کی ایک دل کش و مقبول صنف سخن کی حیثیت سے جو شناخت قائم تھی وہ جدید مثنویوں مثلاً "حسب و وطن" (محمد حسین آزاد)، "برکھائت"، "نشاۃ امید"، "مناظرہ رحم و انصاف"، "کلمۃ الحق"، "مناجاتِ بیوہ" (عالی)، "صبحِ امید" (شبلی)، "ساقی نامہ"، (اقبال)، "مثنویِ جمہور" (سردار جعفری)، "مثنویِ فناء جنگی" (کیسی اعلیٰ)، "امن نامہ" (جہاں نثار اختر) وغیرہ میں قطعی باقی نہیں رہی، ان تخلیقات کو دیکھ کر صنف کی حیثیت سے "نظم" کا تصور ابھرتا ہے۔ یہاں مثنوی محض ہیئت ہے، اس کے ہوا کچھ نہیں۔ اور اب ہمارے اپنے زمانے میں تو یہ ہیئت بھی پوری طرح باقی نہیں رہی۔ نظم کے لیے تقریباً تمام کلاسیکی ہیئوں کی جگہ آزاد نظم کی ہیئت نے لے لی ہے۔

۲.۱.۱۳۔ یوں تو مثنوی کی ظاہری ہیئت میں کسی نوع کی تبدیلی یا تجربے کی گنجائش نہیں لیکن چونکہ ہمارے ہاں ترکیب بند کی ایک ہیئت تھی جس کے تحت کوئی نظم خیال کی رد اور موضوعات کی رنگارنگی کی وجہ سے مختلف بندوں میں تقسیم کر دی جاتی تھی اور ہر بند کا خاتمہ ایک مختلف قافیوں والے شعر پر ہوتا تھا جسے ٹیپ کا شعر کہا جاتا تھا، اس سے فائدہ اٹھاتے ہوئے بعض شاعروں نے اپنی ان نظموں کو جو مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں، ترکیب بند کے طرز پر بندوں میں تقسیم کر کے ایک طرح کی ہدیت ضرور پیدا کی ہے، لیکن اسے مثنوی کی کسی نئی ہیئت کا نام نہیں دیا جاسکتا، اس لیے کہ مثنوی کے تمام اشعار از خود مختلف قافیوں کے حامل ہوتے ہیں۔ بند کے ہر شعر کے دونوں مصرعے آنے سے لے کر اور بند کے آخری شعر کے دو مصرعوں کو اوپر نیچے لکھ دینے سے مثنوی کی مخصوص و متعینہ ہیئت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ بہر حال اقبال کا شاقی نام اس طرز کی ایک عمدہ مثال ہے۔

۲.۲ قصیدہ

۲.۲.۱۔ اردو میں مروج اصنافِ سخن میں قصیدہ بھی مثنوی کی طرح ایک ایسی صنف ہے جس کی صنفی شناخت کے لیے اس کے موضوع اور ہیئت کو زمانہ قدیم ہی سے مساوی حیثیت دی گئی ہے۔ اور یہ سمجھا جاتا رہا ہے کہ دونوں میں سے کسی ایک کے فقدان سے یہ صنف اپنی شناخت کھو دیتی ہے۔

۲.۲.۲۔ ہیئتِ لفظ نظر سے قصیدے کی اہمیت اس بات میں ضرور مقرر ہے کہ غزل جیسی شاندار صنفِ سخن اسی کے بطن سے پیدا ہوئی۔ لہذا اس کی ہیئت بڑی حد تک دی ہے جو غزل کی ہیئت ہے۔ قصیدہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں "گاڑھا مغز"۔ اس صنفِ سخن پر اس لفظ کا اطلاق اس وجہ سے کیا جاتا ہے کہ یہ اپنے نادر و بلند اور پُر شکوہ مضامین کی وجہ سے تمام اصنافِ سخن میں فوقیت رکھتی ہے، اس لیے اسے اصنافِ سخن میں وہی حیثیت حاصل ہے جو انسانی جسم میں مغز مرکب حاصل ہوتی ہے۔ لہذا اسے مغزِ سخن تصور کر کے 'قصیدہ' کا نام دیا گیا ہے۔ لفظ 'قصیدہ' کی ایک تو جیہہ یہ بھی کی گئی ہے کہ یہ لفظ 'لفظ' 'فصد' سے مشتق ہے اور شاعر جب کسی کی مدح یا ذم کے اشعار کہتا ہے تو اس میں اس کے قصد و ارادے کو دخل ہوتا ہے۔

۲.۲.۳۔ نظم کی مانند قصیدے میں خیالات و مضامین مربوط و مسلسل ہوتے ہیں، چنانچہ

اپنے موضوع کے لحاظ سے ہر قصیدے کا کوئی نہ کوئی عنوان ہوتا ہے۔ مثلاً سودا کے چند قصیدوں کے یہ عنوانات ہیں "در منقبت حضرت علی"۔ "در منقبت امام رضا"۔ "در مدح عالمگیر شانی"۔ "در مدح نواب آصف الدولہ وغیرہ۔ عنوان کے باوجود کبھی کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ قصیدے کو کافیہ کے آخری حرف کی مناسبت سے مخصوص نام دے دیا جاتا ہے۔ مثلاً قصیدۃ لامیہ، کافیہ، یسمیہ وغیرہ۔ یہ طریقہ عربی میں زیادہ مقبول ہے۔

اُٹھ گیا بہن و دے کا چمنستاں سے مل
یتخ اُردی نے کیا ملک نزاں متاصل (لامیہ) - سودا

ہے پرورش سخن کی، تجھے، اپنی جاں ملک
جوں شمع زندگانی ہے میری زباں ملک (کافیہ) - سودا

۲۰۲۰۴ - عربی شاعری میں قصیدے کا موضوع بہت وسیع تھا۔ اس میں شاعروں کے ذاتی تجربات و احساسات، ان کی زندگی میں پیش آنے والے روزمرہ کے واقعات، ملکی اور قومی حالات و مسائل کے علاوہ مناظر فطرت اور عشق کی وارداتوں کے بیانات بھی شامل تھے۔ لیکن اردو میں قصیدے کا عام میدان مدح یا ذم کے مضامین پر مشتمل رہا ہے۔ موضوع کی یہ تخصیص کینیت اردو میں فارسی قصیدوں کے توسط سے داخل ہوئی۔ اس میں شبہ نہیں کہ مدح اور ہجو کو قصیدے کا خاص موضوع بنانا فارسی شاعروں کا کارنامہ ہے۔ اگرچہ قصیدے کا تصور بالعموم مدح اور ذم کے مضامین سے وابستہ ہے تاہم دیگر موضوعات کا فقدان بھی نہیں ہے۔ چنانچہ اردو فارسی میں ایسے قصیدوں کی کمی نہیں جن میں پسند و نصائح، اخلاق و حکمت، کیفیت بہار، گردش زمانہ وغیرہ کو موضوع بنایا گیا ہے۔ شعرا، رُسا، اور بزرگان دین کے اوصاف حمیدہ کے بیانات بھی قصیدے میں شامل کیے گئے ہیں۔

۲۰۲۰۵ - مختلف خصائص اور نوعیتوں کے لحاظ سے قصیدے کی مختلف قسمیں ہیں ظاہری شکل کے پیش نظر قصیدے کی عموماً دو قسمیں کی جاتی ہیں۔

۲۰۲۰۵.۱ - تمہیدیہ، وہ قصیدہ ہے جس میں ممدوح کی سیرت کے اوصاف اور اس کے ساز و سامان اور دیگر متعلقات کی تعریف و توصیف سے قبل بہ طور تمہید تشبیب اور گریز اور بعدہ مدح و دعا خاص ترکیبی عناصر کا درجہ رکھتے ہیں۔

۲۰۲۰۵.۲ - خطابیہ، اس نوع کے قصیدے میں تشبیب و گریز کے اجزا نہیں ہوتے بلکہ است

ممدوح کی تعریف سے قصیدہ شروع کر دیا جاتا ہے۔ مثلاً عالم گیر ثانی کی مدح میں سودا کا یہ قصیدہ بغیر کسی رسمی تمہید یا پُر شکوہ تشبیب کے یوں شروع ہوتا ہے۔

ہے اشتہار تجھ سے مرا اے فلک جناب ۛ رخسندگی ذلہ ہے از فیض آفتاب
یک تخم ہوں میں خاک نشین زمین شور ۛ نشو و نما دے مجھ کو کرم کا ترے سحاب
ہے یہ جہاں میں وہ در دولت مرا کہ یاں ۛ ناکام بخت، آن کے ہوتا ہے کا ایاب
قطرہ تجھ ابر فیض سے پہنچے جو سوے بحر ۛ جادے رگڑنے چرخ کو موجِ درِ خوش آب

۲۰۲.۶۔ ظاہری شکل و صورت کے علاوہ قصیدوں کو موضوع کے لحاظ سے بھی تقسیم کیا جاتا ہے مثلاً
۲۰۲.۶.۱ ممدوحیہ : یعنی ایسا قصیدہ جس میں کسی کی مدح یا تعریف کی گئی ہو۔

۲۰۲.۶.۲ ہجویہ : یعنی ایسا قصیدہ جس میں کسی شخص کی برائی کی گئی ہو یا مصائبِ زمانہ کا ذکر اور شکایت ہو۔

سودا کا ایک مشہور قصیدہ ”تغریبِ روزگار“ بحر کی ایک عمدہ مثال ہے جس میں شخصی ہجو کے ساتھ زمانے کی زبوں حالی کا بھی بڑا پُر اثر واقعاتی بیان ہے۔ شروع کے یہ شعر دیکھیے۔

ہے چرخ جب سے ابلق ایام پر سوار ۛ رکھتا نہیں ہے دستِ عناں کا بیک قرار
جن کے طویلے بیج، کوئی دن کی بات ہے ۛ ہرگز عراقی دعویٰ کا نہ تھا شمار
اب دیکھتا ہوں میں کہ زمانے کے ہاتھ سے ۛ موچی سے کنش پا کو گتھاتے ہیں وہ ادھار
تنہا ولے نہ دہر سے عالم خراب ہے ۛ بخت نے اکثروں سے اٹھایا ہے ننگِ وار
ہیں گے چنانچہ ایک ہمارے بھی مہرباں ۛ پاوے سزا، جو اُن کا کوئی نام لے نہار
فکر میں سو رہے کے دیانت کی راہ سے ۛ گھوٹا رکھے ہیں ایک سوتا خراب و خوار
مانندِ نقشِ نعل، زمیں سے، پہ جز فنا ۛ ہرگز نہ اٹھ سکے وہ، اگر بیٹھے ایک بار
اس مرتبے کو بھوک سے پہنچا ہے اُس کا حال ۛ کرتا ہے راکب اُس کا جو بازار میں گزار
قصاب پوچھتا ہے مجھے کب کرو گے یاد؟ ۛ اُمید دار ہم بھی ہیں، کہتے ہیں یوں چمار
جس دن سے اُس قصائی کے کونٹے بند چلے ۛ گزرے ہے اس نمط سے ہریل و ہرنہار
ہر داتِ اختروں کے تیش دانہ بوجھ کر ۛ دیکھے ہے آسماں کی طرف، ہو کے بے قرار

۲۰۲.۶.۳۔ وعظیہ : یعنی ایسا قصیدہ جس میں ہندو نصائح کے مضامین بیان کیے گئے ہوں۔ مثلاً

سودا نے اپنے ایک قصیدے ”قصیدہ در نصائحِ فنِ شعر“..... میں اپنے لیے اپنے استاد کی

زباں سے فن شعر کے بابت نصیحت کے یہ کلمات ادا کر دئے ہیں۔

اولاً یہ کہ محاسن میں زباں دانوں کی تیرے آگے جو پڑھے کوئی سخن در اشعار
سخن ایسا نہ ہو سرزد کہ دل اُس کا ہو دہنم گو ہوئے تیغ زباں کا تری جو ہر اشعار
دویم یہ جو تو چاہے کہ نہ مجھ سا ہو کوئی شعر سے میرے کسی کے نہ ہوں ہر تر اشعار
شعر تمہیں پہ بھی ناداں کی نہ پر تصویر یک بار پڑھو دانائی تو نفیس پہ مگر ر اشعار
سیوی، مگر کہے تجھ سے کوئی نادان کہیں تیرے دیواں میں دوا دین کے افسر اشعار
شعر میں تو نہ پڑھو جز اُمید اصلاح ہو میں بالفرض ترے اُن سے بھی بہتر اشعار

۲۰۲۰۴۔ بیان یہ : یعنی وہ قصیدہ جو مختلف النوع کیفیات اور رنگارنگ اور نوع بہ نوع مضامین و موضوعات پر مبنی ہو۔ مثلاً جس میں بہار کا تفصیلی نقشہ کھینچا گیا ہو، عصری حالات و واقعات کا تذکرہ ہو۔ زمانے کے مصائب و آلام کا ذکر بہ طرز شہر آشوب ہو۔ اس قسم کے قصیدے میں موضوعاتی تنوع کی بے حد گنجائش ہے۔ مثلاً سودا کا ایک قصیدہ شہر آشوب کے طرز پر ہے جس میں مختلف النوع ہر شے لوگوں کی زبوں حالی، کس پرسی اور بد حالی کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے۔

یوں بھی نہ ملا کچھ تو ہر اک پالکی آگے اس سچ سے رسالے کا رسالہ ہی دواں ہے
کوئی سر پہ کیے خاک گریباں کسو کا چاک کوئی روئے ہے سر پہ کوئی نالائناں ہے
ہندو و مسلمان کا پھر اُس پالکی اوپر ار تھی کا تو تم ہے، جنانے کا گماں ہے

۲۰۲۰۵۔ اکثر قصیدے چونکہ مدح پر مبنی ہوتے ہیں، جنہیں اصطلاحاً ”مدحیہ قصیدے“ کہا جاتا ہے اور اُن کے اجزائے ترکیبی میں ”تشبیب“ ایک اہم ترین جز ہوتا ہے اس لیے تشبیب میں بیان کردہ مضامین و خیالات کی نوعیت کے لحاظ سے بھی قصیدے کی قسمیں کر دی جاتی ہیں۔

۲۰۲۰۵.۱۔ بہاریہ : اگر کسی قصیدے کی تشبیب کا موضوع بہار کے مضامین پر مبنی ہے تو

ایسا قصیدہ ”بہاریہ قصیدہ“ کہلائے گا۔ مثلاً ذوق ۔

آدائش گل کے لیے ہے جامہ رنگیں زرباش غنچہ کے لیے تنگ قبائی
ہے زگرں شہلانے دیا آنکھ میں کاجل برگ گل سوسن نے دھڑی لب پہ جہائی
کیا ساغر زنگیں کو کیا بلد ہوتا زگرں نے تو سر سوں ہی تمہیلی پہ جہائی
اجما ز نو اسنجی مطرب سے چمن میں ہر خار کی ہے نوک زباں شعہ نوائی

۲۰۲۰۵.۲۔ عشقیہ : اگر تشبیب احسن عشق اور عاشقی کے مضامین پر مبنی ہو تو ایسا قصیدہ

”عشقیہ قصیدہ“ کہلاتا ہے۔ مثلاً حضرت علی کی شان میں سودا کے ایک قصیدے کے یہ اشعار دیکھیے۔

زخمی میں ترا اور گلستاں ہے برابر ہر خرمین گل، گنج شاہیں ہاں ہے برابر
کہتے ہیں جسے سرِ سوسگشن کی ہے وہ آہ نرگس لبِ جُو، دیدہ ریاں ہے برابر
سوزِ دلِ عشاق، تماشا جو ہو تجھ کو یہ سینہ پُر اندازِ دِ چراغاں ہے برابر
دریا مری آنکھوں سے یہ بہتا ہے لہو کا ہر گاہ سے مری، پنچہ مریاں ہے برابر
کیا درد کہوں تجھ سے میں اپنا اگر تھے پاس میرا سخن اور کذبِ رقیباں ہے برابر

۲۰۲۰۷۳۔ حالیہ: اگر کسی قصیدے کی تشبیہ میں شاعر اپنے ذاتی حالات و کوائف کا بیان اور زمانے کی شکایات وغیرہ کا ذکر کرے تو ایسے قصیدے کو ”قصیدۂ حالیہ“ کا نام دے دیا جاتا ہے۔

مثلاً ذوق۔

لاتا نیرنگ سے ہے رنگ نئے چرخِ میل واہ بگڑا ہے کچھ اس خم میں عجب رنگ سے نیل
ڈر زمانے سے وہ عینار ہے، یہ ہوش رُبا لاکھ بے ہوشیوں سے جس کی بھری ہے زنبیل
عیدِ یک روز جہاں میں ہے، تو رمضانِ یک ماہ بعد ہے کثرتِ تکلیف کے یاں عیشِ قلیل
عرصہ عمر ہے وہ تار، کھنچا اور ٹوٹا کچھ اگر وقتِ معین کی طرف سے ہو نہ ڈھیل
مشقِ اندوہ سے ایک روز نہیں تو بے کار تیرے ہفتے میں نہیں کوئی بھی روزِ تعطیل
ہے تمنائے زردِ مال، تو سب جائے گا چھوڑ چھوڑ جانے کو تو کافی ہے فقط ذکرِ جمیل

۲۰۲۰۷۴۔ فخریہ: اگر کسی قصیدے کی تشبیہ میں قصیدہ گو اپنی سخنوری، علمِ دانی، فنی بصیرت و مہارت اور اپنی شخصیت و کردار کے دیگر اوصاف، امتیازات و کمالات کا ذکر فخر کے ساتھ کرتا ہے تو ایسا قصیدہ ”فخریہ“ کہلاتا ہے۔ مثلاً بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ذوق کا ایک قصیدہ ہے جس کی تشبیہ میں جذبہٴ خوشی کو مجسم کر کے اُس کے حسنِ سراپا کے علاوہ شاعر نے اپنی علومِ دانی کی خوب داد دی ہے۔ یہ اشعار دیکھیے۔

شب کو میں اپنے سرِ بسترِ خوابِ راحت نشہ علم میں سرمستِ غرور و نخوت
مزنے لیتا تھا پڑا علم و عمل کے اپنے سقا تصور مرا ہر امر میں تصدیقِ صفت
ہو گیا علم حصولی سقا حضورِ ی مجھ کو سقا مرا ذہن نہ محتاجِ حصولِ صورت
کبھی منطق کو تفوق یہ مرے ناطق سے فوقِ حکمت ہو یہ فنِ گرچہ ہے تحتِ حکمت
کبھی میں کرتا سقا تصریحِ معانی و بیان کبھی میں کرتا سقا، تو ضیحِ نجوم و ہنیت

کبھی میں کرتا تھا اعراض میں جو ہر قلم کبھی میں کرتا تھا مطول سے ثابت ملت

۲۰۲۰۵۔ ایک بات یہاں محل نظر ہے کہ یہ تمام موضوعات دراصل از خود قصیدے کے نہیں

اس نوع کے قصیدے کا ایک ہی موضوع ہے اور وہ ہے مدح۔ یہ سارے موضوعات دراصل

تقسیم کے ایک ابتدائی تجزئہ تشبیہ کے ہیں، لہذا یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ ایک تجزئہ تشبیہ

حیثیت کے سبب قصیدے کی پوری صنف کو کیوں کر موضوعات کے لحاظ سے تقسیم کیا جاسکتا ہے زیادہ

سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ مدحیہ قصیدے کی تشبیہ نوع بہ نوع موضوعات پر مبنی ہوتی ہے۔

کوئی تشبیہ ہماری ہوتی ہے۔ کوئی عشقیہ، کوئی عالیہ اور کوئی فزویہ۔ ان معنوں میں یہ تقسیم دراصل

”تشبیہ“ کی ہے، قصیدے کی نہیں۔ ہاں یہ ہو سکتا ہے کہ ان موضوعات پر علاوہ سے قصیدہ نکلا

جائے لیکن اس صورت میں اسے منفی نظم کہنا چاہیے۔

۲۰۲۰۶۔ پھر ایک بات یہ بھی ہے کہ خود تشبیہ بھی انہیں موضوعات میں بند نہیں ہے۔

ان کے علاوہ بھی بہت سے موضوعات ہیں جو مدحیہ قصائد کی تشبیہوں میں بہ کثرت لائے گئے ہیں۔

یہ بھی ہوا ہے کہ کسی ایک ہی قصیدے کی تشبیہ محض ایک ہی موضوع یا مضمون پر مبنی نہیں رہی

اس میں ایک سے زائد موضوعات کو جگہ دی گئی ہے۔

۲۰۲۰۸۔ یعنی نقطہ نظر سے قصیدہ کی ایک قسم وہ بھی ہے جسے اصطلاحاً ”دعائیہ قصیدہ“ کہا

جاتا ہے۔ یہ ایسا قصیدہ ہوتا ہے جس میں ”تشبیہ“ نہیں ہوتی۔ اس نوع کے قصیدے کا آغاز

”خطابیہ قصیدہ“ کے برخلاف، است ”دعا“ سے کر دیا جاتا ہے۔ دعا کے بعد مدح کے اشعار لائے

جاتے ہیں۔ سورا کا ایک قصیدہ ”در مدح عالم گیر ثانی“ اس نوع کی ایک عمدہ مثال ہے۔ یہ قصیدہ

یوں شروع ہوتا ہے۔

رکھے ہمیشہ تری تیغ، کار کفر تباہ بہ حق استہدیان لا اِلٰہَ اِلَّا اللہ

فلک پہ سب ستمیہ، تا قیام جہاں پھر اکریں تری مرغی شریف کے ہم راہ

بسان پر تو خورشید، آسماں پہ رہے ترے چراغ سے روشن ہمیشہ مشعل ماہ

بحود در سے ترے ہرہ دور ہوں اہل زمین رہے رکوع میں تا قامت سپہر و تہا

۲۰۲۰۹۔ قصیدوں کی تقسیم و درجہ بندی کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ انہیں مدح و حین کے لحاظ

سے مختلف قسمیں قرار دے دیا جائے۔ اس نقطہ نظر سے قصیدے کی دو اہم قسمیں ہوتی ہیں۔

۲۰۲۰۹.۱۔ بزرگان دین کی مدح والے قصیدے۔

۲۰۲۰۹.۲۔ سلاطین اور اُمرا کی مدح والے قصیدے۔

۲.۲.۱۰۔ قصیدہ کے اجزائے ترکیبی :

اب تک کے ہائزے سے جو بات واضح ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ قصیدوں کی ایک بہت بڑی تعداد بہ لحاظ موضوع کسی نہ کسی کی مدح پر مبنی ہے، خواہ مدح بزرگان دین کی ہو یا سلاطین و امراء کی۔ مدح کے موضوع پر مبنی قصائد میں بھی بیشتر وہ ہیں جو اصطلاحاً "مدحیہ قصیدے" کہلاتے ہیں۔ اس بات میں بھی کوئی مشبہ نہیں کہ اکثر قصیدے کا مفہوم صرف مدح سمجھا جاتا ہے، اگرچہ یہ موضوعی تخصیص کچھ مناسب نہیں۔ تاہم اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ صنف سخن کی حیثیت سے قصیدہ کے اجزائے ترکیبی "مدحیہ قصیدہ" ہی سے مختص ہیں، جو حسب ذیل ہیں۔

۲.۲.۱۰.۱ تشبیب : قصیدے کے ابتدائی یا تمہیدی اشعار کو اصطلاح میں "تشبیب" کہا جاتا ہے۔ ان اشعار کا ایک اور نام "نسب" ہے۔ یہ دونوں نام اس نسبت سے ہیں کہ عربی شاعر قصیدے کے شروع میں عشقیہ اشعار لکھا کرتے تھے، مگر فارسی اور اردو قصیدوں میں تشبیب کے اشعار محض عشقیہ مضامین تک محدود نہیں رہے بلکہ ہر قسم کے مضامین تشبیب کے طور پر قلم بند کیے جانے لگے۔ مثلاً دنیا کی بے ثباتی، علوم و فنون کی بے قدری، پند و نصائح، شاعری کی تعریف، تاریخی واقعات، حکمت و نجوم، منطق و فلسفہ، ہیئت و موسیقی، تصوف و اخلاق، موسم بہار، رندی، مرستی کی کیفیات، زمانے کی شکایت، خوشی و اُمید کے پیکر وغیرہ اردو قصائد میں بالعموم تشبیب کا موضوع بنائے گئے ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو قصیدے کی تعمیر و تشکیل میں تشبیب نے ایک نہایت اہم اور مفید عنصر کا کردار ادا کیا ہے۔ اس سے قصیدے کی معنوی اور موضوعی دنیا وسیع اور متنوع ہوتی۔

۲.۲.۱۰.۱.۱ قصیدے میں تشبیب کا ایک اہم نفسیاتی جواز بھی ہے۔ قصیدے میں شاعر کا اصل مدعا چونکہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے مدوح کی تعریف کر کے اسے خوش کر دے تاکہ اس کے عوض اسے کچھ صلہ و انعام حاصل ہو جائے، اس لیے یہ ضروری ہے کہ مدوح کی توجہ اپنی طرف مبذول کرانے اور اس کے دل میں اپنے واسطے ایک نرم گوشہ بنانے کے لیے فضائیاں تیار کی جائیں۔ چنانچہ قصیدہ گو شاعر دل نے مدح کے مضامین بیان کرنے سے قبل ایک ایسی تمہید کی ضرورت محسوس کی جو دلچسپ اور قابل توجہ ہو اور جسے سن کر مدوح پوری طرح شاعر کی طرف متوجہ اور منہمک ہو جائے تاکہ شاعر بلا تکلف مدح اور عرض مطلب کے اشعار پر آجائے۔

۲.۲.۱۰.۱.۲ تشبیب میں پہلے شعر کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ قصیدہ چونکہ غزل کی ہیئت

میں لکھا گیا اس وجہ سے یہ نہایت اس کے ساتھ مخصوص رہی اور غزل کے سارے آداب سخن اس میں برتنے گئے بلکہ قصیدے میں غزل سے زیادہ اہتمام کیا گیا۔ قصیدے کی تشبیب کا پہلا شعر چونکہ خود قصیدے کا پہلا شعر ہوتا ہے اور دونوں مصرعے ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے مطلع کہلاتا ہے، اس لیے اسے پُرشکوہ اور بہت خیال کا حامل ہونا چاہیے تاکہ اُسے سنتے ہی مددِ ہمت تن اس کی طرف متوجہ ہو جائے اور بعد میں آنے والے اشعار خوشگوار اثرات چھوڑ سکیں۔

۲۰۲۰۱۰۱۰۳۔ تشبیب کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ اس میں بیان کردہ مضامین مدوح کے منصب کے نہ صرف مطابق ہوں بلکہ بعد میں آنے والے مدحیہ اشعار سے معنوی ربط و مناسبت بھی رکھتے ہوں۔
۲۰۲۰۱۰۱۰۴۔ تشبیب کی ایک یہ بھی خصوصیت ہے کہ اس کے اشعار کی تعداد مدح کے اشعار سے زیادہ ہونا چاہیے اس لیے کہ قصیدے کا اصل مقصد اور موضوع مدح ہے۔ تشبیب اس کے سامنے محض معنی شے ہے۔ لیکن اس شرط کو بڑے قصیدہ نگاروں نے ہمیشہ نہیں برتا۔ چنانچہ غالب نے تو یہ بات لکھ دی ہے کہ ان کے قصیدوں میں مدح کے اشعار بہت کم ہوتے ہیں۔ مومن کے قصیدے ہی اس طرح کے ہیں۔ سودا اور ذوق نے بھی اپنے ہر قصیدے میں مدح کو تشبیب سے طویل تر نہیں رکھا ہے یہ ضرور ہے کہ مدح عام طور پر اسے دھڑکے کی ہوتی ہے کہ تشبیب کی طوالت کا اثر زائل کر دیتی ہے۔ اس کی بہترین مثالیں خاقانی کا قصیدہ ”صبح دم چوں کلہ بند آہ دود آسمائے من“ یا عارفی کا قصیدہ ”اقبال کرم می گزدار باب ہم را“ ہیں۔ ان میں مدح بہت کم ہے لیکن اس پائے کی ہے کہ تشبیب مانند پڑھانی ہے۔

۲۰۲۰۱۰۱۰۵۔ بہر حال یہ ایک حقیقت ہے کہ تشبیب کے پُرشکوہ اشعار قصیدے کے معنی و لطف کو دوبالا کر دیتے ہیں۔ چند اشعار بہ طور مثال دیکھیے۔

صبح دم در داڑۂ خاور کھٹلا	مہر عالم تاب کا منظر کھٹلا
خسرو انجم کے آیا صرف میں	شب کو تھا گنجینہ گوہر کھٹلا
وہ بھی تھی اک سیمیا کی سسی نمود	صبح کو رازِ مسدود اختہ کھٹلا
میں کو اکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ	دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھٹلا
سب گروں پر پڑا تھا راست کو	موتیوں کا ہر طرف زیور کھٹلا
صبح آیا جانب مشرق نظر	ایک نگار آتشیں رخسار کھٹلا

۲۰۲۰۱۰۰۲۔ گریز اس کے نام کی سے ظاہر ہے کہ یہ قصیدے میں تشبیب اور مدح کے

درمیان ایک منطقی رابطے کی کڑی ہے۔ تشبیہ سے گریز کر کے شاعر مدح پر آتا ہے، لیکن اس طرح کہ یہ محسوس ہو جیسے بات میں سے بات لکل آتی ہے۔ تشبیہ اور مدح بہ لحاظ موضوع مختلف چیزیں ہیں لیکن قصیدہ گو کا کمال تو یہی ہے کہ وہ ان دو مختلف الخیال چیزوں کے درمیان کس طرح منطقی اور بامعنی رابطہ قائم کرتا ہے۔ اصطلاح میں "گریز" کو دو سرکش ہیلوں کو ایک جوڑے میں جوتنے کے معنی میں لیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بڑی مہارت کی بات ہے۔ گریز کا عنصر قصیدے کے دیگر اجزاء کے بہ مقابلہ بہت مختصر ہوتا ہے۔

۲۰۱۔۲۰۲۔ تشبیہ اور مدح کے درمیان نہایت عمدہ منطقی رابطہ پیدا کرنے کے سلسلے

میں سودا کے ایک قصیدے "در مدح نواب عماد الملک آصف جاہ" سے یہ اشعار دیکھیے۔

فخر ہوتے جو گئی آج مری آنکھ جھپک
دی دوہیں آ کے خوشی نے دردِ دل پر دستک
پوچھا میں، کون ہے؟ بولی کہ میں وہ ہوں، غفل
نہ بگے شوق میں جس کے، کبھو شائق کی پاک
ہے خوشی نام مرا، نہیں ہوں عزیزِ دلہا
زندگانی کی غلامت ہے جہاں میں مجھ تک
کھول آغوشِ دل اور لے مجھے جلدی ناداں
پھر خدا جانے یہ دن کب تجھے دکھلائے فلک
آنکھیں مل کر کے جو دیکھوں ہوں تو اک باطل پوش
سرے لے فرقِ جواہر میں وہ ہے پانوں ملک
حسن ایسا کہ جسے ماہِ شب چار دہم
یک بہ یک دیکھ کے، یک چند تو رہ جائے بچمک
چہرے میں ایسی ہے گرمی کہ شب دروز جسے
باو کرتی ہی رہے دامنِ مڑگاں کی جھپک
زلفیں یوں بکھری ہوئیں چہرے پہ مانگے تھیں دل
جس طرح ایک کھلونے پہ نہیں دو بالک
مستی آلودہ لب، انگڑے تھے نہ خاکستر

تشبیہ

کہ ہوا سے وہ سخن کرنے کی، جلتے تھے دھک
 رسلک گوہر کی، مفا وام لے اُن دانتوں سے
 برق، در یوزہ کرے مَوج تبسم کی چمک
 ناگہ اُس شوخ نے مجھ سے یہ کہا : اے سودا
 اب تو شیشہ بے اندوہ کا پتھر سے ہرنگ
 یہ کوئی طور ہے رہنے کا زمیں پر ناداں!
 یہ کوئی طرز ہے بیٹنے کا ترے زیرِ فلک
 سن کے، میں نے یہ کہا اُس سے کہ اے مایہ ناز
 خیر ہے! بات سمجھ کر تو کہہ، اتنا نہ بہک
 بے سبب کیوں کے میں اندوہ کی الفت چھوڑ دوں
 کس طرح دوستی غم کروں دل سے مُنفاک
 کر کے دریافت یہ مجھ سے کہا اُس نے کہ مگر
 تمنع میں تیرے یہ مژدہ نہیں پہنچا اب تک
 آج اُس شخص کی ہے سال گرہ کی شادی
 کہ بہ صورت ہے وہ انسان و بہ سیرت ہے ملک
 یعنی نوابِ سیماں فرو نام آصف جاہ
 عہد میں جس کے یہ غیور بزرگ دکوچک
 کسی کے آگے کوئی ہاتھ پسا رہے، کیا دُفل
 تمٹھی باندھے ہوئے پاتا ہے تولد کو دک

تشبیہ

گریز

مدح

۲۰۲۔۱۰۰۲۰۳۔ یہ مثال کسی قدر طویل ضرور ہو گئی ہے لیکن اس سے تشبیہ، گریز اور مدح
 کے درمیان جو معنوی رشتہ اور منطقی رابطہ ہوتا ہے وہ بہ خوبی سمجھ میں آجاتا ہے۔ اس سے گریز
 والے اشعار کی شناخت بھی بہ آسانی کی جاسکتی ہے۔ اور اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ قصیدے کے
 ترکیبی عناصر میں ”گریز“ کا کُجز جو سب سے چھوٹا اور مختصر ترین ہوتا ہے، وہ پورے قصیدے کو
 معنوی کڑیوں میں مربوط رکھنے کے لیے کس قدر اہم اور کس قدر فنی چابکدستی اور منطقی ذہن کا امتحن
 ہوتا ہے۔

۲۰۲۰۱۰۰۳۔ مدح، قصیدے کا یہ تیسرا لیکن اصل عنصر اور خاص مدعا و مقصد ہے۔ اسی کے لیے شاعر قصیدے کی عالی شان عمارت کھڑی کرتا ہے۔ اس میں مدوح کی ذات کے جملہ اوصاف کو بیان کیا جاتا ہے۔ ان بیانات میں شاعر بچے کے شکوہ یہاں تک کہ شاعرانہ مبالغہ آرائی کی بھرپور داد دیتا ہے۔ قصیدے کا یہ وہ حصہ ہے جہاں شاعر کی قوتِ اظہار اور تخیلِ آفونی کے تمام تر جوہر ایک ایک کر کے کھلتے جاتے ہیں۔

۲۰۲۰۱۰۰۳۔ ۱۔ نہ صرف یہ کہ قصیدے کے اس حصے میں مدوح کی ذات ہی موضوعِ اظہار ہوتی ہے بلکہ اس کے جملہ متعلقات مثلاً ساز و سامان، سپاہ، ہاتھی، گھوڑے، تلوار وغیرہ کو بھی موضوع بنایا جاتا ہے۔ اور ان سب چیزوں کی تعریف میں بھی وہی زورِ بیان صرف کیا جاتا ہے جو خود مدوح کے ذاتی صفات کے بیانات میں کیا جاتا ہے۔

۲۰۲۰۱۰۰۳۔ ۲۔ مدح میں حفظِ مراتب کا خیال رکھنا از حد ضروری ہے یعنی تعریف ایسی ہونی چاہیے جو مدوح کے شایانِ شان ہو گو یا وہ عال نہ ہو کہ کسی دیہاتی بڑھیا نے ایک اعلیٰ افسر سے خوش ہو کر اُسے دعا دی کہ اللہ تم کو تھانے دار بنادے !

۲۰۲۰۱۰۰۳۔ ۲۔ بہادر شاہ ظفر کی تعریف میں مرقوم غالب کے ایک مشہور قصیدے سے مدح کے یہ اشعار دیکھیے جن میں مدوح کے ذاتی اوصاف اور متعلقات کی نہایت طمطراق سے داد دی گئی ہے۔

قبلہ چشم و دل، بہادر شاہ	منظہر ذواجلال والا کرام
شہسوارِ طریقت، انصاف	نوبہارِ حدیقت، اسلام
جس کا ہر فعل، صورتِ اعجاز	جس کا ہر قول، معنی الہام
بزم میں، میزبانِ قیصر و جم	بزم میں، اوستاؤں رستم و سام
اے ترا لطف، زندگی افزا	اے ترا عہد، نرفخی فرجام
تیر کو تیرے، تیرِ ظہیر، ہدف	تیر کو تیسری تیغِ خصم، نیام
رعد کا کر رہی ہے کیا دم بند	(ق) برق کو دے رہے ہیں الزام
تیرے فیصل گراں جسد کی صدا	تیرے رخسِ شبک عنای کا خرام
فنِ صورت گری میں تیرا گرز	(ق) گر نہ رکھتا ہو دستگاہ تمام
اُس کے مضروب کے سرِ دق سے	کیوں نمسایاں ہو صورتِ ادغام

۴. ۲. ۱۰۰. ۲. عرض مطلب اور دُعا: یہ قصیدے کا اختتام یہ حصہ ہوتا ہے۔ اس میں شاعر اپنے ذاتی حالات اور اغراض و مطالب کا بیان کرتا ہے۔ مدح و تعریف کی داد طلب کرنے کے علاوہ مالی منفعت اور صلہ و اکرام کا حصول بھی اس کا خاص مقصد ہوتا ہے۔ اظہار مقصد کے بعد اخلاقی اور نفسیاتی طور پر ضروری ہو جاتا ہے کہ قصیدہ ممدوح کی درازی ٹمرا، شان و شوکت اور زر و مال میں افزودنی و ترقی کی دعا پر ختم ہو۔ اس لحاظ سے دعائیہ اشعار مدحیہ قصیدے کے لیے ایک طرح سے ضروری ہو جاتے ہیں۔

۴. ۲. ۱۰۰. ۳. ۱. ممدوح کے علاوہ اُس کے اقربا اور دوستوں کو بھی دُعا دی جاتی ہے بعض قصیدوں میں یہ بھی ہوتا ہے کہ دوستوں کو دعا دینے کے ساتھ ممدوح کے دشمنوں کو بددعا دی جاتی ہے۔

۴. ۲. ۱۰۰. ۴. ۲. عرض مطلب، دُعا اور بددعا پر مشتمل یہ چند اشعار بہ طور مثال دیکھیے۔

تو ہی بک دل میں کرا ب عرض کا میری انصاف
جائے کس در پہ کوئی پہنچ کے ایسے در تک
جہنہ سائی ہے پر کھڑیاں زبر انساں کے لیے
آستان کا ہے تمے سنگ، ہر از سنگ جنک
یا الہی! جو یہ تیرا ہے چراغ دولت
تا ابد اس سے منور رہے قندیلِ فلک
تا قیامت رہے سجدِ خلالت وہ جگہ
مسندِ جاہ کی تیری بچے جس پر توشک
جو ترا درست ہے اب آیتِ گیتی پر
اُس کی تمثال بکھو ہونے نہ پاوے منفک
کاتبِ دستِ قضا، شکلِ عدو کی تیرے
صلو، ہستی سے جوں حرفِ غلط کرے حاکم
(سودا، در مدح نواب عماد اللہ اک آصف جاہ)

۵. ۲. ۱۰۰. ۲. اس طرح قصیدہ اول تا آخر ایک منظم اور سوچے سمجھے پلان پر تیار کردہ شعری تخلیق ہے اس لیے اس کے مضامین اور اظہار میں زربائش و آرائش کے سارے لوازمات بہ اہتمام اور پوری شعوری کوشش سے داخل کیے جاتے ہیں۔ ان وجوہ سے زبان و بیان کے مسئلے میں قصیدہ دیگر اصنافِ سخن کے بہ مقابلہ زیادہ مہتمم بالشان صنفِ سخن ہے۔

۱۱. ۲. ۲. قصیدے کا صنفِ سخن کی حیثیت سے یہ جائزہ اُس روایت کے مطابق لیا گیا جو اس کے لیے صدیوں سے چلی آرہی ہے، یعنی جس میں اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ صنفِ سخن کے بہ طور قصیدے کی شناخت اس کے موضوع اور مخصوص ہیئت یعنی غزل والی ہیئت پر منحصر ہے لیکن جیسا کہ میں نے اس مسئلے پر باب ایک میں کسی قدر تفصیل اظہار خیال کیا ہے اُس کے مطابق

ذاتی طور پر میں اس بات کا حامی ہوں کہ قصیدے کی صنفی حیثیت کے معاملے میں ایک مخصوص ہئیت پر اصرار غیر ضروری اور نامناسب ہے اس لیے کہ جیسا کہ آپ نے دیکھا یہ صنف سخن موضوعاتی تنوع کے بہت زیادہ امکانات نہیں رکھتی، بلکہ اس کی موضوعاتی روایت تو یہ ہاورد کراتی ہے کہ قصیدے کا موضوع نہایت محدود ہے، بخوبی اگر اس سے الگ کر دیا جائے، جیسا کہ کچھ لوگوں نے کیا بھی ہے، تو اس کا موضوع، محض "مدح" کے تصور ہی تک سیکڑ کر رہ جاتا ہے۔ اور اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اکثر قصیدے کا مفہوم "مدح اور تعریف" سمجھا بھی جاتا ہے یہاں تک کہ لفظ "قصیدہ" ان معنوں میں عام بول چال کے لیے ایک روزمرہ بن گیا ہے۔ اکثر لوگ کہتے ہیں، اچی فلاں صاحب کے کیا کہنے، وہ تو فلاں صاحب کی شان میں دن رات قصیدے گاتے رہتے ہیں۔ یہاں "قصیدے گانا" یا "قصیدے پڑھتے رہنا" کے کیا معنی ہیں؟ اس نوع کے اظہارات اس بات کا قطعی ثبوت ہیں کہ یہ لفظ "مدح اور تعریف" کے معنی و مفہوم سے پوری طرح وابستہ ہو چکا ہے۔

۲۰۲۰۱۲ - اس سے ظاہر ہے کہ قصیدہ اپنے موضوعاتی تناظر کے لحاظ سے یوں ہی ایک محدود اور سیکڑی ہوئی صنف ہے، اس کے لیے کسی مخصوص ہئیت پر بے جا اصرار زیادتی کی بات ہے، کہا جائے گا کہ غزلیہ ہئیت کے سوا قصیدے کی کسی اور ہئیت کا اس لیے تصور نہیں کیا جاسکتا کہ غزل جیسی شاندار و جاندار صنف سخن اپنی مخصوص ہئیت سمیت قصیدے ہی کی کوکھ سے پیدا ہوئی، اب اگر یہ ہئیت اس سے غلط فہمی کر لی جائے تو غزل کا کیا ہوگا؟ غزل کا کچھ نہیں ہوگا۔ غزل، غزل ہی رہے گی اور اس کی وہی ہئیت رہے گی جس کے ساتھ وہ قصیدے کے بطن سے جنمی۔ اس کے یہ معنی کہاں ہیں کہ محض اس بات کی وجہ سے قصیدہ اپنے ہئیتی دائرے کو وسیع نہ کرے۔ ٹھیک ہے غزل قصیدے کے جسم سے نکلی۔ نکل گئی اور اپنی ایک الگ راہ پر گامزن بھی ہو گئی۔ ایک نہایت شاندار و توانا روایت بنا کر قصیدے سے زیادہ محترم صنف سخن کے درجے پر فائز بھی ہو گئی، پھر یہ اصرار کیوں کہ غزل تو کہیں سے کہیں پہنچ جائے اور بے چارہ قصیدہ اپنی جگہ سے ایک انچ بھی نہ سرکے؟

۲۰۲۰۱۳ - اس نوع کے بے جا مطالبوں سے بڑی عجیب عجیب مضحکہ خیز مشکلیں ہمارے سامنے آئیں۔ بعض شاعروں نے غزل کی ہئیت سے گریز و انحراف کر کے جب کسی اور ہئیت میں کسی کی مدح یا تعریف کی تو ایسی تخلیقات کو محض اس وجہ سے کہ وہ غزلیہ ہئیت میں نہیں ہیں، قصیدہ تسلیم نہیں کیا گیا بلکہ ان کی متعلقہ ہئیت کے مطابق انھیں "مدح" کے نام دیے گئے، مثلاً مثنوی و مدح یا در صفت فلاں "مسدس در مدح یا در صفت فلاں" "مختص در مدح یا در صفت فلاں" "ترکیب

بند یا ترجیع بند در مدح یا در صفت فلاں“ وغیرہ۔ اس نوع کی تمام تخلیقات میں ”مدح یا صفت“ تو مشترک عنصر ہے، لیکن وہ ہیں۔ سب علامہ علامہ اصناف اس لیے کہ ان سب کی ہیئت الگ الگ ہے۔ موضوع اور ہیئت میں توازن کے اس فقدان سے جو انجینئیں غالب علموں کو ہوتی ہیں، وہ آشکار ہیں اور ان پر غور کرنا از بس ضروری ہے۔

۲۰۲۰۱۴۔ اس بے اصولے پن کی وجہ سے ایسی تمام مدحیہ تخلیقات، جو غزل کی ہیئت میں نہ ہونے کے سبب، قصیدہ نہیں کہلاتیں، آج تک عجیب و گریزوں حالت میں ہیں اور وہ اپنی ضمنی شناخت کو ترس رہی ہیں۔ ان کے معاملے میں اگر ہیئت پر سے سخت گیر نظر ہٹا کر، ان کے موضوع کو ذرا سی بھی اہمیت دی گئی ہوتی تو وہ آج یوں موضوع اور ہیئت کے درمیان معلق نہ رہتیں بلکہ سیدھی پتلی طرح قصیدہ کہلاتیں، اس لیے کہ ان کی ”قصیدیت“ میں اور ان تخلیقات کی قصیدیت میں جو غزل کی ہیئت میں ہیں، معنی و مفہوم اور موضوع اور اس کے برتاؤ (Treatment) کے لحاظ سے، کوئی فرق نہیں۔ اس کی ایک دلچسپ مثال ولی کے ہاں دیکھیے۔

۲۰۲۰۱۵۔ ولی کے کلمات میں دو تخلیقات حضرت شاہ وجیہ الدین کی مدح میں ہیں۔ ان میں سے ایک جو غزلیہ ہیئت میں ہے قصیدوں کے تحت درج ہے جس کا عنوان ہے ”در مدح حضرت شاہ وجیہ الدین“..... دوسری جو ترجیع بند کی ہیئت میں ہے، ترجیع بندوں کے تحت درج کی گئی ہے، اس کا عنوان ہے ”در مدح قدوة العارفین شاہ وجیہ الدین“ دلچسپ بات یہ ہے کہ دونوں کی مدح کا ”مدوح“ بھی ایک ہی شخصیت ہے۔ دونوں کے عنوان بھی یکساں ہیں لیکن پھر بھی صنف کے لحاظ سے دونوں تخلیقات الگ الگ ہیں۔ ایک قصیدہ ہے۔ دوسرا ترجیع بند۔ جو قصیدہ ہے، چلیے وہ اس لیے تسلیم کہ وہ ”موضوع اور ہیئت“ دونوں کی شرطیں پوری کرتی ہے لیکن دوسری جو موضوع کی شرط تو پوری کرتی ہے صرف ہیئت کی نہیں اس لیے وہ قصیدہ نہیں۔ وہی موضوع ہونے کے باوجود وہ اپنی ہیئت کی وجہ سے ترجیع بند کہلاتی۔ اس سے تو یہ واضح ہی نہیں ثابت ہوتی ہے کہ قصیدے کی ضمنی شناخت میں موضوع کو ہرے سے کوئی اہمیت ہی حاصل نہیں محض ہیئت ہی اس کی ضمنی حیثیت کے لیے کافی ہے۔ اگر ایسا ہے تو آج تک ”قصیدے“ کے موضوعات پر دفتر کے دفتریوں سیاہ کیے گئے۔ اس کی موضوعی تخصیص کے لیے کیوں سرکھپایا گیا۔ لہذا اس بات کا فیصلہ تو کرنا ہی پڑے گا کہ قصیدے کے معاملے میں جو بھی مباحث ہوں گے، وہ محض ہیئت پر مبنی ہوں گے یا اس کے موضوع کو بھی خاطر خواہ طور پر اہمیت

دی جائے گی۔ اس سلسلے میں میرا یہ مطمح نظر ہے کہ موضوع کی نفی کر کے قصیدے کا صنفی تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ موضوع کی اہمیت تسلیم کرنے سے وہ ساری الجھنیں دور ہوں گی جو آج اس صنف کے معاملے میں درپیش ہیں اور وہ تمام تخلیقات جن کا موضوع مدح (اور بھوکھی) ہے خواہ وہ کسی بھی ہیئت میں لکھی گئی ہوں، وہ اصلاً اور صنفاً قصیدہ ہیں۔ آئیے اب چند اشعار ولی کی مذکورہ دونوں تخلیقات سے دیکھیے اور فیصلہ کیجیے کہ دونوں کی علامہ علامہ ہیئتیں ہونے کے باوجود ان کے نفسِ مضمون اور موضوع میں کیا فرق ہے۔

اشعار ترجیع بند

فیض تیرا ہے ابر نیسانی
دو جہاں پر کیا در افشانی
دل ترا منظر تجلی حق
مکھ ترا رونق مسلمانی
سجدہ کرنے کوں روز آتا ہے
چاند سرتا قدم ہو پیشانی
تیری درگاہ کی خاک دیکھ گیا
روئے آب حیات سوں پانی
ہر عمر آفتاب کرتا ہے
تیرے رونقے آپر زر افشانی
عالمساں دیکھ تجھ فصاحت کوں
سٹ دیے دعویٰ سخن دانی
تجھ دل صاف سوں ہوئی ظاہر
آئیے میں تمام حیرانی
ہے ولایت کے تخت پر تجھ کوں
شوکت و حشمت سلیمانی
زندگی بخش ہے خیال ترا
یاد تیری ہے آبِ جوانی

اشعار قصیدہ

ہوا ہے خلق آپر پھر کے فضل سبحانی
کیا ہے ابر نے رحمت سوں گوہر افشانی
ہے ملک دیں میں تری ذات کوں شہنشای
ہے نقد علم ترا سگہ مسلمانی
تجھ آستان پر سرج تاکہ آکرے سجدہ
ہوا ہے سر سوں قدم تک تمام پیشانی
وہ آبِ خضر سوں دل سہ دیکوں نہ ہو دائم
یہ حوض پاک سوں جو گئی کہ آپس پانی
قبر ہے آج لطافت سوں غیرت گزار
کیا ہے خلق نے اس پر جو بس گل افشانی
تو وہ ہے فیض رساں جگہیں لے مبارک ذات
کہ تجھ سوں فیض لیے عالمساں رتانی
ہے آرسی کی نمط مدرسہ یہ روشن و صاف
نگاہ کوں ہے تماشے سوں اُس کے حیرانی
سو اس بہار میں آیا ہے عرس حضرت کا
ہوئی ہے پھر کے عیاں حشمت سلیمانی
تمام ملک ہوا حق کے فضل سوں آباد
را نہیں ہے جگت میں نشان ویرانی

جن نے دیکھا ہے پاک مرتد کوں تری جناب سوں ہے فیض ظاہر کوں مدام
اُن نے پایا ہے قرب حقانی ترے کرم سوں ہے اکثر کوں قرب حقانی
اے امام جمیع اہل یعتین یو دین پاک میں بے شک ہے تو جہہ الدین
قبلہ راستاں وجہہ الدین عدم ہے آج زمیں کے اُپر ترا ثانی

ترجیح بند اور قصیدہ کے یہ اشعار اس امر کا ثبوت ہیں کہ دونوں تخلیقات نہ صرف یہ کہ ہم موضوع بلکہ دونوں کے بعض اشعار ہم معنی و مفہوم بھی ہیں، پھر یہ کیا بات ہے کہ ان میں سے ایک تخلیق تو باقاعدہ قصیدہ کہلائے اور دوسری نہ کہلائے، کیا محض اس وجہ سے کہ اس دوسری تخلیق (یعنی مدح ترجیح بند) کے تمام اشعار کے ثانی مصرعے سبجانی - ویرانی - افشانی - حقانی - ثانی وغیرہ یا ان کے ہم قافیہ نہیں ہیں بلکہ ہر بند میں قافیے بدل بدل کر مُرُور، دفتر، تاب، باب، نیسانی، افشانی، افسر، انور، مسکن، دامن ہو جاتے ہیں اور شعر

اے امام جمیع اہل یعتین

قبلہ راستاں وجہہ الدین

ہر بند کے آخر میں دُہرایا جاتا ہے۔ اتنی غیر اہم بات کی وجہ سے اسے خارج از قصیدہ کر دینا کوئی منطقی جواز پیش نہیں کرتا۔

۲۰۱۶ - اسی طور سودا کی ایک تخلیق "در بحر اسب" (مثنوی پانچویں روزگار) عنزلہ ہیئت میں ہونے کی وجہ سے قصیدوں میں شمار ہوتی ہے، جبکہ ایک دوسری تخلیق "بحر فیل" مثنوی کی ہیئت میں ہونے کی بنا پر قصیدے کے دائرے سے خارج ہے اور مثنوی کہلائی ہے۔ حالانکہ دونوں کو بحر یہ قصیدہ کہنا چاہیے جن میں سے ایک کی ہیئت عنزلہ ہے اور دوسری کی مثنوی۔ ایک سے زائد ہم موضوع تخلیقات کی ہیئیں ضرور مختلف ہو سکتی ہیں، بحث نہیں۔

ہستی اصناف

غزل اور رباعی

۲.۱ غزل

۲.۱.۱ - غزل اردو کی مقبول ترین صنفِ سخن ہے۔ اس کی صنفی شناخت کا دار و مدار اس کی مخصوص ہئیت پر ہے۔ اس صنف میں موضوع کو اہمیت حاصل نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ایک غزل ایک غزل حسن و عشق کی کیفیات اور جذبات کے اظہار کے لیے ایک موثر ترین وسیلہ سمجھی جاتی تھی، لیکن یہ کسی موضوع میں بندہ کرکھی نہیں رہی۔ ہر طرح کے خیالات کے اظہار میں اس نے اپنی قوت کو منوایا ہے۔ عہدِ جدید میں غزل جس طرح کا موضوعاتی تنوع پیش کر رہی ہے، اس کے پیش نظر اس کی تخلیقی توانائی اور وسعت کا بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ اور یوں یہ بات طے ہے کہ یہ صنف صرف اپنی ہئیت کی بنا پر پہچانی جاسکتی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ چند اور باتیں اس کی صنفی تشکیل میں معاون ہوتی ہیں۔

۲.۱.۲ - ہئیت کے اعتبار سے غزل کے اجزائے ترکیبی یوں ہیں۔

مطلع - قافیہ - ردیف - مقطع

۲.۱.۲.۱ - غزل کا پہلا شعر، مطلع کہلاتا ہے جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔

نقشِ سرِ بادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا

کافذی ہے پیرہن، ہر پیکرِ تصویر کا (غالب)

اس شعر میں "تحریر" "تصویر" قافیہ ہیں۔ اس کی ردیف "کا" ہے۔

۲.۱.۲.۲ - غزلوں میں ردیف کا چونکہ بہ کثرت استعمال ہوا ہے اس لیے یہ غزل کی ہئیت

کا ایک جز ضرور بن گئی، تاہم اسے ہم غزل کی ہئیت کا کوئی بنیادی رکن یا عنصر قرار نہیں دے سکتے۔
اس لیے کہ غیر معروف غزلوں کی مثالیں بھی کم نہیں ہیں۔

تو ہے سربسہ کوئی داستاں ہے عجیب عالم انجمن

یہ نگاہ ناز زباں زباں 'یہ سکوتِ ناز سخن سخن' (فراق گورکھپوری)

۳.۱.۲.۳ - اوپر کے دونوں شعر مطلع کی مثالیں ہیں، یہ بھی ہوا ہے کہ شاعروں نے کبھی کبھی بے مطلع غزلیں بھی کہی ہیں۔ بہر حال مطلع کی فاص ستناخت دونوں مصرعوں کا ہم قافیہ ہونا ہے۔
مطلع کے بعد آنے والے سارے اشعار میں پہلا مصرع قافیہ کا پابند نہیں رہتا، لیکن تمام ثانی مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہاے راز کا یاں ورنہ جو جواب ہے پردا ہے ساز کا
تو اور سٹوے غیر نظر ہاے تیز تیز میں اور دکھ تری مڑا ہاے دراز کا
صرفہ ہے غبط آہ میں میرا، وگرنہ میں طعمہ ہوں ایک ہی نفس جاں گداز کا
ہیں بسکہ جوش بادہ سے شیشے اچھل رہے ہر گوشہ بساط ہے سرشیشہ باز کا غالب

ان اشعار میں پہلا شعر جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ وہم ردیف ہیں، مطلع ہے (دراز کا، گداز کا) اشعار ۲، ۳، ۴ کے پہلے مصرعوں میں قافیہ ردیف نہیں۔ دوسرے مصرعوں میں قافیہ ردیف موجود ہیں۔ (دراز کا، گداز کا، باز کا)۔ اس سے واضح ہوا کہ غزل کا قافیائی نظام اب، جب، دب، ہب کے مصداق ہوتا ہے۔

۳.۱.۲.۴ - غزل کی بنیادی ترکیب کی آخری چیز "مقطع" ہے۔ چونکہ اکثر غزل گو شعرا اپنی غزلوں میں مقطع ڈالتے ہیں، اس وجہ سے یہ غزل کی ہئیت کا ایک اہم جز بن ضرور گیا ہے لیکن ہم اسے ہئیت کا بنیادی رکن نہیں کہہ سکتے کیوں کہ موجودہ زمانے میں اس کی پیروی کم کی گئی ہے۔ مقطع غزل کا آخری شعر ہوتا ہے، اور اس کی شناخت یہ ہے کہ شاعر اس میں اپنا مختصر سا نام جسے اصطلاحاً تخلص کہا جاتا ہے، استعمال کرتا ہے۔

بے خودی بے سبب نہیں غالب

کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے غالب

اس شعر میں "غالب" شاعر کا تخلص ہے، جس کی وجہ سے اصطلاحاً یہ شعر مقطع ہے۔

۳.۱.۲.۵ - غزل میں مطلع اور مقطع کے وجود کا ایک نفسیاتی جواز ضرور ہے۔ مطلع کے

معنی ہیں "طلوع ہونے کی جگہ" لہذا مطلع وہ شعر ہوا جس سے غزل کا آغاز ہوتا ہے۔ اسی سے یہ تعین ہو جاتا ہے کہ اس غزل کو کھر کیا ہوگی۔ اس کے قافیے دیٹ کیا ہوں گے۔ مقلعے کے معنی ہیں "قطع ہونے کی جگہ"۔ آخری شعر میں شاعر کے تخلص سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ اب اس نے اپنی بات ختم کر دی ہے۔ جس مخصوص ذہنی رد اور موڈ کے تحت سارے اشعار معرض تخلیق میں آئے تھے ان کا سلسلہ اب ختم ہوا ہے۔ اس طرح دیکھا جائے تو مطلع دراصل غزل کا نقطہ آغاز ہے اور مقطع نقطہ اختتام۔

۳.۱.۲.۶۔ کیل فورنیا یونیورسٹی برکلی کے بروس پرے (Bruce Pray) نے غزل میں ربط اور تسلسل کی تلاش میں تحقیقات کی ہیں اور ان میں ایک جدید نقاد باربرا اسمتھ (Barbara Smith) کی کتاب Poetic Closure میں بیان کردہ اصولوں سے مدد لی ہے بروس پرے کا کہنا ہے کہ غزل میں بھی اسی طرح کا ربط اور اختتامی اثر تلاش کرنا ممکن ہے جو مغربی نظم کا خاصہ ہے۔ انہوں نے میر کی بعض غزلوں کا تجزیہ کر کے دکھایا ہے کہ شروع کے اشعار کس طرح آخر کے اشعار کی طرف اشارہ کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ بحث اس میں شک نہیں دلچسپ ہے لیکن اس کی درستی میں شبہ ہے کیونکہ غزل کی بنیادی صفت ہی یہ ہے کہ اس کا آغاز اور انجام دونوں یک لخت ہوں بہر حال اس طرح کے مطالعوں سے یہ تو ثابت ہوتا ہی ہے کہ غزل میں طرح طرح کی ہمتی تشبیحات کی گنجائش ہے۔

۳.۱.۳۔ غزل کی صنفی شناخت میں متذکرہ ایسی ارکان و عناصر کے علاوہ جو چیز نہایت اہم اور بنیادی ہے اور جس کے بارے میں یہ بات تقریباً مانی ہوئی ہے کہ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ اور اپنے آپ میں ایک مکمل و مدت اور بہ لحاظ خیال و موضوع مکمل ہوتا ہے۔ یعنی غزل کے مختلف اشعار متحد المعنی اور تسلسل خیال کے حامل نہیں ہوتے۔ ان میں سے کوئی شعر شاعر کی کسی داخلی واردات یا کیفیت کا عکاس ہو سکتا ہے تو کوئی حسن یا حسن محبوب کی تصویر اُتار سکتا ہے۔ کوئی شعر دنیا کی بے ثباتی کو پیش کر سکتا ہے، تو کوئی فلسفہ و اخلاق کے کسی نکتے کا مظہر ہو سکتا ہے۔ کسی شعر میں سیاسی صورتحال کا نقشہ پیش کیا جاسکتا ہے تو کسی میں زمانے کی زبوں حالی اور تم شحال کو بے نقاب کیا جاسکتا ہے، کوئی شعر مناظر فطرت کا مرقع بن سکتا ہے تو کوئی انسانوں کی سیرت و شخصیت اور کردار کے کسی پہلو کو نمایاں کر سکتا ہے۔ گویا پوری غزل 'معنی' خیال اور موضوع کے لحاظ سے بے مثل تنوع کی حامل ہو سکتی ہے۔ میر کی ایک بہت مشہور غزل کے یہ اشعار اس سلسلے

میں دیکھیے۔

ہستی اپنی حباب کی سی ہے یہ نمائش شراب کی سی ہے

(بے ثباتی)

ناز کی اس کے لب کی کیا کہتے پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

(حسن محبوب)

بار بار اس کے در پہ جساتا ہوں حالت اب اضطراب کی سی ہے

(شخصی واردات)

میران نیم باز آنکھوں میں ساری مستی شراب کی سی ہے

(حسن + داخلی کیفیت)

یہ منتشر الخیالی 'غزل کی ایک بہت بڑی قوت ہے' اور اس کی معنی شناخت کا ایک اہم وسیلہ۔

۳.۱.۳ - خیال، موضوع، اور معنی کے اس تنوع کے باوجود غزل کا ایک مخصوص مزاج ہوتا ہے

اس نکتے کے سلسلے میں ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں۔

غزل کا ہر شعر ایک ایسا جزو ہے جو غزل کا حصہ ہونے کے باوجود اس سے جدا بھی

ہے۔ یہ شعر ایک الگ حیثیت کا حامل ہے، لیکن اس کے باوجود غزل کے

دھاگے سے منسلک بھی ہے۔ (اردو شاعری کا مزاج - ص ۲۰۳)

غزل کا یہ "دھاگا" کیا چیز ہے؟ جو منتشر الخیال اشعار کو مربوط اور ایک ہی رشتے میں منسلک

رکھتا اور یوں کسی تخلیق کو غزل کے درجے پر پہنچاتا ہے۔ اسے بھی جاننا ضروری ہے جیسا کہ عرض

کیا کہ غزل کا ایک مخصوص مزاج ہوتا ہے جو معنی و مفہوم کے فرق و اختلافات کے باوجود تمام

اشعار میں اندرونی یا زیریں سطح پر موجود ہوتا ہے شہیک اس طرح جس طرح پھولوں کے ایک

بار میں کوئی پھول گلاب کا ہوتا ہے کوئی موگرے کا کوئی چنبیلی کا، کوئی گیندے کا اور وہ سب

ایک دھاگے سے ایک دوسرے میں گتے ہوئے ہوتے ہیں۔ ادبیری سطح پر ہر پھول اپنا جدا رنگ

اور ہڈا نشان رکھتا ہے اور سب کے حسن سے مل کر ہار خوبصورت اور دیدہ زیب بنتا ہے لیکن وہ

شے جس نے ان سب مختلف رنگوں اور خوشبوؤں کو ایک دوسرے سے مربوط کر رکھا ہے،

نظروں سے ادھجھل ہے۔ نظر سے ادھجھل ہونے کے باوجود اس کی بڑی طاقت اور اہمیت ہے

اس لیے کہ اگر یہ "دھاگا" ٹوٹ جائے تو سارے پھول بکھر جائیں اور ہار کا وجود ہی ملیا میٹ ہو جائے

غزل میں یہ اندرونی یا اندریں دھاگا غزل گو شاعر کا اپنا داخلی احساس و جذبہ ہے جو خارج کے ہر منظر کو اس کا اپنا تجربہ بنا دیتا ہے۔ لہذا غزل کا یہ مخصوص مزاج داخلیت سے عبارت ہے چنانچہ غزل کو اس کے باوصف کہ 'موضوع میں قید نہیں کیا جاسکتا' اور حسن و عشق 'دنیا کی بے ثباتی' سماجی مسائل 'فرض' کہ ہر قسم کے خیالات مختلف اشعار میں بیان کیے جاسکتے ہیں 'لیکن ان سب کو ایک دوسرے سے مربوط و منسلک رکھنے کے لیے ایک مخصوص داخلی رنگ کی اور ایک مخصوص جذبہ و احساس کی ضرورت ناگزیر ہے اور یہ تب ہی ممکن ہے جب کہ غزل گو شاعر زندگی کے تمام تر خارجی مظاہر کو اپنی ذات اور فکر کا جزو بنالے۔ انہیں واقعے کی طرح خود کو ان سے علائقہ (Detach) کر کے بیان نہ کرے بلکہ انہیں اپنی ہی ذات کی ایک واردات بنا کر پینٹ کرے۔ شاعر کی ذات و شخصیت کی ہر بیان و اظہار میں 'یہ شرکت جسے ہم غزل کی مخصوص کیفیت کا نام دے سکتے ہیں' پوری غزل اور اس کے ہر شعر کے لطف میں جاری و ساری ہونی چاہیے۔ اس اندرونی کیفیت کی مثال میں میری کی ایک اور بہت مشہور غزل کے یہ اشعار دیکھیے۔

عمر بھر ہم رہے شرابی سے	دل پرخوں کی اک گلابی سے
جی ڈھا جائے ہے سحر سے آہ	رات گزرے گی کس خرابی سے
کھٹا کم کم کلی نے سیکھا ہے	اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے
برقع اٹھتے ہی چاند سا نکلا	داغ ہوں اس کی بے بجابی سے
کام تھے عشق میں بہت پر میر	ہم ہی فارغ ہوئے شتابی سے

ان میں اشعار ۲ اور ۴ توجہ چاہتے ہیں، جہاں خارج کی عکاسی بھی 'شاعر کے جذبہ و احساس کا جزو بن گئی ہے۔

۵-۱-۳۔ غزل کے ایک شعر کے دو ہی مصرعوں میں چونکہ ایک مکمل اور بڑے سے بڑا خیال پیش کر دیا جاتا ہے، اس لیے اس کی ایک اہم صنفی خصوصیت ہے 'ریحان و اختصار'۔ یعنی کم سے کم الفاظ میں بڑی سے بڑی بات کہہ دی جاتے۔ اس کے لیے شاعر کا قادر الکلام ہونا ضروری ہے۔ غزل میں ایجاز و اختصار ایک ایسا وصف ہے جسے لانے کے لیے شاعر علامتوں 'کنایوں' 'استعاروں' 'تشبیہوں' اور منائع بدائع جیسے سہاروں سے کام لیتا ہے غزل میں ایجاز و اختصار سے بھی زیادہ اہم صفت یہ ہے کہ شعر کے دونوں مصرعے آپس میں پوری طرح گتے ہوئے ہوں اور ایک لفظ دوسرے لفظ کی طرف اشارہ کرتا ہو۔

۳.۱.۶ - یہ صحیح ہے کہ غزل تسلسل خیال کا عموماً بار نہیں اٹھاتی، کیونکہ جہاں اس میں خیال کا تسلسل پیدا ہوا یا موضوع کی مرکزیت داخل ہوئی، وہاں پھر وہ غزل نہیں رہتی بلکہ نظم کے دائرے میں آجاتی ہے۔ ایسی صورت میں نظم کے لیے وہ محض ایک ہیئت بن کر رہ جاتی ہے، اس کی اپنی صنفی حیثیت ختم ہو جاتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو غزل جہاں ایک مذکورہ بالا صفات و امتیازات کی بنا پر ایک نہایت مکمل و توانا صنفِ سخن ہے، وہاں وہ دوسری اصناف کے لیے ایک موثر ہیئت کا کام بھی دیتی ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ ایسا بھی نہیں ہے کہ منزل کی صنف میں تسلسل خیال بالکل ہی شے ممنوعہ ہو۔ یہ ضرور ہے کہ نظم اور مسلسل غزل میں بہت باریک اور نازک فرق ہے اور معمولی سی لغزش دے بے احتیاطی یا جذبہ و احساس کی کمی یا فقدان کے سبب کوئی بھی ایسی غزل جس میں خیال کے تسلسل کی رو یا کیفیت موجود ہو، غزل کے دائرے سے نکل کر نظم کے دائرے میں آسکتی ہے، لہذا مسلسل غزل کی تخلیق عام غزل کے یہ مقابلہ زیادہ نازک کام ہے جو بھرپور تخلیقی ذہن، جذبے کی شدت اور فنی چابک دستی کا معنی ہے۔ ہیئت کی یکسانیت کے باعث نظم اور مسلسل غزل میں امتیاز قائم رکھنا بہت ضروری ہے۔ ایک سچا اور قادر الکلام شاعر جو جذبہ و احساس کی شدت کے سبب کسی بھی طرح کے اظہار کو خالص داخلی رنگ دے سکتا ہے، وہی فکر و خیال کے تسلسل کے باوجود اپنی تخلیق کو غزل کے مخصوص مزاج سے ہم کنار رکھ سکتا ہے۔ اردو شاعری میں عمدہ مسلسل غزلیں بھی موجود ہیں۔ مسلسل غزل اور غزل کی ہیئت میں نظم کے فرق کو ملحوظ رکھنے کے لیے یہ مثالیں دیکھیے۔

مسلسل غزل

نظم (تقاضائے غیرت)

غضب ہے کہ پاسبندِ اغیار ہو کر
مسلمان رہ جائیں یوں خوار ہو کر
سمجھتے ہیں سب اہل مغرب کی چالیں
مگر پھر بھی بیٹھے ہیں، بیکار ہو کر
اٹھے ہیں جمنا پیشگانِ ہند
ہمارے شانے پہ تیار ہو کر
تقاضائے غیرت یہی ہے عزیز
کہ ہم بھی رہیں ان سے بیزار ہو کر

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری، ہائے ہائے
کیا ہوئی قالم اتری غفلت شکاری، ہائے ہائے
تیرے دل میں گر نہ تھا آشوبِ غم کا حوصلہ
تو نے پھر کیوں کی تھی میری غم گساری، ہائے ہائے
کیوں مری غم خوارگی کا تجھ کو آیا تھا خیال؟
دُشمنی اپنی تھی، میری دوستداری ہائے ہائے
غم بھر کا تو نے پیمانِ وفا باندھا، تو کیا؟
غم کو بھی تو نہیں ہے پائے داری، ہائے ہائے

<p>گل افشانی ہائے ناز جلوہ کو کیا ہو گیا خاک پر ہوتی ہے تیری لالہ کاری ہائے ہائے شوم رسوائی سے 'جا چھپنا' نقاب خاک میں ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے خاک میں ناموس پیمانِ محبت بدل گئی اٹھ گئی دنیا سے ماہ و رسم یاری ہائے ہائے (غالب)</p>	<p>ابھی ہم کو سمجھے نہیں اہل مغرب ستاروں انھیں غم پیکار ہو کر فریب و رعنہ کے مقابل میں تم بھی نکل آؤ بے رحم و خوں خوار ہو کر وہ ہم کو سمجھتے ہیں احمق جو حسرت وفا کے ہیں طالبِ دل آزار ہو کر (حسرت موہانی)</p>
--	--

۳.۱.۴ - ریختی : اردو میں مردج تمام اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں 'فارسی شاعری سے
 وہ آمد کی گئیں' لیکن ریختی ایک ایسا اسلوبِ شعر ہے جو صرف اردو شاعری سے مختص ہے۔
 ۳.۱.۴.۱ - اردو زبان کا ایک نام ریختہ بھی رہا ہے فارسی کے بجائے اردو میں غزل کہنے کو ریختے
 میں غزل کہنا کہا جاتا تھا۔ ایک عرصے تک لوگ اس لفظ کا استعمال بلا تکلف کرتے رہے ہیں۔
 غالب کا ایک شعر ہے۔

ریختے کے تمھیں استاد نہیں ہو' غالب
 کہتے ہیں' اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

اردو کے لیے لفظ "ریختہ" کے استعمال کی مناسبت سے وہ اردو غزلیں جو عورتوں کی زبان
 عورتوں کے الفاظ 'عورتوں کے لب و لہجے' عورتوں کی آپس میں گفتگو اور عورتوں کی طرف سے
 خطاب کے انداز میں کہی گئیں، انھیں اصطلاحاً "ریختی" کہا گیا اور یوں بجا طور پر شعری اصطلاح
 'ریختہ' کی تائید ہے۔ عورتوں کی زبان میں 'غزل گوئی' کے اس تصور سے یہ غلط فہمی ہرگز نہ
 ہونی چاہیے کہ محض عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کا نام ریختی ہے، ورنہ یہ قول ڈاکٹر گیان چند
 "ہندی کی بہت کال کی تمام شاعری ریختی ہو جائے گی اور امیر خسرو کی ریختے کی غزل
 سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں" ریختی کا پہلا نمونہ قرار پائے
 گی۔ (تقریریں : ص ۲۱۱)

۳.۱.۴.۲ - ڈاکٹر گیان چند کے مطابق ریختی میں عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کے ہوا
 درج ذیل خصوصیات کا ہونا لازمی ہے۔

۱۔ عشق کے بجائے ہوس کا بیان، جنسی فعل اور جنسی بد عنوانیوں پر توجہ مرکوز نہ کرنا

۲۔ مستورات کی رسوم، توہمات اور رشتوں کا قرار واقعی بیان۔

۳۔ عورتوں کے مخصوص روزمرہ اور محاوروں کا بیان، اس بارے میں یہاں ایک تفسیر ہے کہ ریختی میں صنف قصیدہ کے علاوہ فارسی عطف و اضافت کو قطعاً بار نہیں کیوں کہ عورتوں کی روزانہ گفتگو میں ان کا استعمال نہیں ہوتا۔

(تحریریں، ص ۲۱)

۳۔۱۔۴۔۳۔ غزل جذبہ عشق کی طہارت و لطافت اور گونا گوں نفسیاتی کیفیات اور داخلی عوامل، انسانی زندگی کے خارجی و داخلی مظاہر کے باریک بینی کے ساتھ اظہار کے باوجود اپنی صنفی شناخت کی اساس موضوع یا خیال کے بجائے اپنی مخصوص ہیئت پر رکھتی ہے، لیکن ریختی غزل کی مخصوص و معروف ہیئت میں ہونے کے باوجود اپنے ان خیالات و ہذبات کی وجہ سے پہچانی جاتی ہے جو شستگی و پاکیزگی کے بجائے سفلگی اور ہوس پرستی پر مبنی ہیں۔ اس وجہ سے ریختی میں بڑی حد تک ابتذال اور فحاشی کا عنصر داخل ہو جاتا ہے۔

۳۔۱۔۴۔۴۔ ریختی چونکہ افلاقی اعتبار سے ایک پست اور معاشرتی اعتبار سے ایک زوال پذیر ماحول کی ایجاد کردہ اور پرورش یافتہ ہے، اس لیے اس میں غزل کے برعکس معاصر عہد اور سوسائٹی کے رسوم اور رواجوں کا بیان یہاں تک کہ معاشرے میں رائج توہمات اور ٹوٹکوں کا اظہار بھی ملا تکلف کیا جاتا ہے۔

۳۔۱۔۴۔۵۔ اگرچہ حسن کے خارجی مظاہر و لوازمات کے بیان سے لکھنوی دبستان کی غزل عاری نہیں، تاہم بالعموم غزل میں عورتوں کے ناک نقشے، کنگھی چوٹی، ان کے لباس، سامان آرایش و زیبائش، لاگ لپٹ، چوما چاٹی، معاملہ بندی وغیرہ کے بیانات کو مستحسن نہیں سمجھا گیا مگر ریختی میں یہی سارے لوازمات اس کا حسن سمجھے گئے۔ اس سے ایک یہ فائدہ ضرور ہوا کہ ”اگلے زمانے کے گھریلو ساز و سامان کی ایسی تفصیلات محفوظ ہو گئی ہیں، جو اب معدوم ہوتی جا رہی ہیں“ (ڈاکٹر گیان چند، تحریریں، ص ۲۱۷) یہی نہیں بلکہ وہ خاص ذہنیت بھی محفوظ رہ گئی ہے جو کسی اور ذریعے سے ہمارے سامنے نہ آ سکتی تھی۔

۳۔۱۔۴۔۶۔ ریختی میں اشعار چونکہ عورت کی زبان سے ادا کیے جاتے ہیں، اس لیے اس میں صنفی اصطلاح (Vocabulary) جو ایک مخصوص عہد اور مخصوص معاشرے کے روزمرہ اور محاوروں پر مبنی ہے، داخل ہو گیا ہے۔ اس سے بھی یہ فائدہ ضرور ہوا ہے کہ اس طرح ہمارا شعری لفظی ذخیرہ بڑھا ہے،

باد جو دیکھ اس خزانے میں اکثر مبتذل اور سوتیانہ الفاظ شامل ہیں۔ یہ لغظیت بھی ریختی کی ایک امتیازی خصوصیت اور اس کی پہچان کا ایک اہم وسیلہ ہے۔

۳۰۱۰۷۰۷۔ ریختی کے مخصوص مزاج سے واقف ہونے کے لیے انشا کے یہ چند اشعار دیکھیے

چھستی ہے یہ ننگوڑی مسلسل کی اوڑھنی
لادے وہی ددا مجھے مل کی اوڑھنی

جو ہم کو چاہے اُس کا خدا نت بھلا کرے
دو دھوں نہائے اور وہ پوتوں پہلا کرے

بلائیں میں نے جو لیں اُن کی کل چٹاخ چٹاخ
تو کس مزے سے کہا بیگم نے چل گستاخ

ہاجی تم چاہتی ہو بندی سے جیسا اخلاص
اجی وہ کنواریوں میں نوج ہو ایسا اخلاص

تھام تھام اپنے کو رکھتی ہوں بہت سالیکن
کیا کروں تم نہیں سکتا مرا اندر والا

جو مجھے ٹوکے سو الہی کرے
ہوئے سوتے کو اپنے کھادے پہاڑ

تیزی کشیلی آنکھ میں ہے بیگم کے جو
سو دھار میں چھری کی نہ چاکو کی نوک میں

۳۰۱۰۸ ہزل : غزل کی ہیئت میں ریختی کے علاوہ ایک اور اسلوب اندو شاعری میں مروج رہا ہے اصطلاحاً ”ہزل“ کہا جاتا ہے۔ موضوع، خیالات، جذبات اور محسوسات کے لحاظ

سے غزل لطافت و طہارت اور متانت و قناعت کی حامل ہے، جبکہ ہزل غزل کی ہیئت میں سوقیانہ، عامیانہ اور مبتذل خیالات و افکار کے اظہار کا نام ہے۔ ہزل میں مزاح کی چاشنی بھی ہوتی ہے، لیکن اس سے کوئی لطیف احساس نہیں پیدا ہوتا۔ اس کے مزاح اور مزاح میں پھکڑ پن اور کشافت اہم چیز ہے۔ ریختی اور ہزل میں مزاح کی یکسانیت پائی جاتی ہے۔ دونوں میں بس یہی ایک فرق ہے کہ ریختی کا لب و لہجہ اور اندازِ مخاطب زمانہ ہے جبکہ ہزل کا لہجہ غزل کی طرح مردانہ ہے۔ ہزلیہ اشعار کی یہ چند مثالیں دیکھیے۔

لولا تری گلی میں سنگڑا تری گلی میں
ہے سب اپا بھوں کا اڈا تری گلی میں
ہے برق پاش کتنا جلوا تری گلی میں
سوئی بھی ڈھونڈ لے گا اندھا تری گلی میں
عشاق کی وہ بڑھ کر آگے سے ٹانگ لے ہے
شیر بر ہے گویا، کُٹا تری گلی میں
(نامعلوم)

ایک ٹھوکر سے اڑا دے جو مزارِ عشاق
وہ تو معشوق نہ ہو گا کوئی ہاتھی ہو گا
(نامعلوم)

ان حسینوں نے اُجڑا دیں بستیاں
ہو م سالامنت میں بدنام ہے
(ہوم میرٹھی)

۳.۱.۹ - غزل کی ہیئت میں یہ دونوں اسالیب (ریختی اور ہزل) ہماری شعری روایت میں ادنیٰ درجے ہی پر رہے۔ انہیں کبھی بھی مستقل اور قابلِ قدم مقام حاصل نہیں ہوا۔ (اور نہ ہو سکتا تھا)۔ اگر یوں کہا جائے کہ ان اسالیب نے محض تفتنِ طبع اور وقتی تفریح ہی کا کام دیا ہے، تو کچھ مبالغہ نہ ہو گا۔ لیکن چونکہ یہ رنگ بھی (پچھلے درجے ہی پر تھی) ہماری شاعری میں رہا ہے، اس لیے ضمناً یہاں ان کا ذکر کیا گیا تاکہ اس سے شاعری کے طالب علم کو یہ انداز ہو سکے کہ ہمارے شاعر کبھی کبھی فائدہ بدلنے کے لیے کیا کچھ نہ کیا کرتے تھے۔

۳.۲. رباعی :

۳.۲.۱ - اردو کی اصناف سخن میں 'رباعی' ایک چھوٹی سی لیکن اہم صنف ہے۔ یہ عام طور پر فلسفیانہ، اخلاقی، تفکیری اور کبھی کبھی عشقیہ مضامین پر مبنی ہوتی ہے لیکن اس کا عام رنگ وہ ہوتا ہے جسے انگریزی میں Lyrical کہتے ہیں، یعنی یہ خطابیہ اور اصلاحی انداز سے نموناً گریز کرتی ہے۔

۳.۲.۲ - رباعی کی تعمیر و تشکیل میں سب سے آسان چیز اس کی ہیئت ہے۔ اس کی صورتی ہیئت میں کوئی منفرد، نئی اور انوکھی بات نہیں ہے۔ چار مصرعوں پر مشتمل یہ صنف غزل کے دو شعروں سے مشابہ ہے۔ البتہ اس کی اندرونی ہیئت، جس کا تعلق خاص عرَض سے ہے (اور جس کا ذکر آئندہ اوراق میں آئے گا) اس کی صنفی شناخت کا خاص وسیلہ ہے۔

۳.۲.۳ - رباعی کی بحر عام طور پر مشکل سمجھی جاتی ہے، اس لیے کثیر تعداد میں رباعیاں نہیں کہی گئیں، لیکن اس کے باوجود یہ صنف ہر عہد میں مقبول اور محترم رہی ہے۔ چنانچہ ہر بڑے شاعر نے تھوڑی بہت رباعیاں ضرور کہی ہیں۔ قدماً میں جعفر حسن حسرت اور ہمارے زمانے میں امجد حیدر آبادی اور جگت موہن لعل دواں نے بڑی تعداد میں رباعیاں کہیں۔ عہد حاضر میں جن لوگوں نے کثرت سے رباعیاں کہی ہیں؛ ان میں جوش ملیح آبادی، یگانہ چنگیزی، فراق گورکھپوری اور گوہر جلالی کے نام نمایاں ہیں۔ جدید شعرا نے بھی رباعی کی طرف توجہ کی ہے اور مظفر حنی، کمار پاشی، شمس الرحمن فاروقی، مخدوم سعیدی، باقر مہدی، سلطان اختر وغیرہ نے رباعیاں کہی ہیں۔

۳.۲.۴ - 'رباعی' عربی زبان کا لفظ ہے، جس کے معنی ہیں "چار چار" اصطلاحاً اس سے وہ شعری ہیئت مراد ہے، جو چار مصرعوں پر مبنی ہو، اور فکر و خیال کے لحاظ سے مکمل ہو۔ رباعی کے چاروں مصرعوں میں خیال مربوط و مسلسل ہوتا ہے اور آخری مصرعے میں خیال کی تکمیل ہوتی ہے۔ اس کے پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں، اور تیسرا بے قافیہ رہتا ہے۔

دل خوں ہے، ہلگرداغ ہے، رخسار ہے زرد حسرت سے گلے لگنے کی چھاتی میں ہے درد
تنہائی و بے کسی و صحرای گردی آنکھوں میں تمام آبِ منہ پر سب گرد
(میر)

۳.۲.۴.۱ - تیسرے مصرعے میں بھی قافیہ کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ اور یہ کوئی عیب

نہیں سمجھا گیا بلکہ بعض لوگوں نے تولے مستحسن قرار دیا ہے۔ مثلاً میری کی یہ رباعی دیکھیے۔

بحراں میں کیا سب نے کنار آخر اسباب گیا بیٹے کا سارا آخر

نے تاب ہی نہ صبر و یارا آخر آنسو کو ہوا کام ہمارا آخر

۳۰۲۰۲۔ رباعی کے قافیے مردف بھی ہو سکتے ہیں، اور غیر مردف بھی۔ مثلاً اوپر مذکور

رباعی میں "کنارا" "سارا" "یارا" "ہمارا" قافیے ہیں اور "آخر" ردیف ہے۔

۳۰۲۰۵۔ رباعی کے پہلے دوسرے اور چوتھے مصرعے چونکہ ہم قافیے ہوتے ہیں اس

لیے اصطلاحاً "محض مصرعے" یا "مقتفی مصرعے" کہلاتے ہیں جبکہ تیسرا مصرع قافیہ نہ ہونے کے سبب "خفی" کہلاتا ہے۔

ایسی رباعی جس کے چاروں مصرعے مقتفی ہوتے ہیں "طیر خفی" کہلاتی ہے۔

۳۰۲۰۶۔ رباعی کا ابتدائی نام ترانہ تھا۔ ایک مطلع اور ایک شعر یعنی دو ابیات کی وجہ

سے اس کا نام دویتی بھی رہا ہے۔ چار مصرعوں کے سبب اسے چہار مصرعی بھی کہا گیا۔

۳۰۲۰۶.۱۔ ترانہ اور دویتی اصلاً اس بحر میں نہیں لکھے جاتے تھے جو اب رباعی کے لیے

مخصوص ہے۔

۳۰۲۰۷۔ رباعی کی اس ظاہری ہیئت میں ایسی کوئی مخصوص واہم بات نہیں جو اسے صرف

کی حیثیت سے شناخت کر لے۔ اس کی صنفی شناخت اُن مخصوص اوزان میں مضمر ہے،

جن میں سے اگر کسی ایک وزن میں بھی کوئی دو شعر (یا چار مصرعے) نہیں ہیں تو وہ رباعی نہیں

کہلائیں گے۔ انہیں قطعہ کہا جائے گا۔

۳۰۲۰۸۔ رباعی کے لیے صرف ایک ہی بحر مختص ہے اور وہ ہے "بحر ہزج"۔ اس بحر

میں جو چار مصرعے بطور رباعی کہے جاتے ہیں ان میں سے ہر ایک مصرع چار ارکان پر مشتمل

ہوتا ہے۔ چاروں ارکان میں استعمال ہونے والی ماتراؤں کی تعداد بیس ہوتی ہے۔ یہاں

ماترا سے مراد یہ ہے کہ اگر رباعی کے کسی بھی مصرعے کی تقطیع کی جائے تو اس میں قابل شمار

حروف تعداد میں بیس ہوتے ہیں۔

۳۰۲۰۹۔ رباعی کے لیے مخصوص اس بحر سے تسکین اوسط کے عمل کے ذریعے ۲۴ اوزان

حاصل کیے جاتے ہیں۔ کوئی بھی رباعی انہیں ۲۴ اوزان میں سے کسی ایک یا زیادہ سے

زیادہ چار وزنوں میں کہی جاسکتی ہے۔ یعنی کسی ایک رباعی میں کوئی سے چار اوزان کا استعمال

جائز ہے۔ اس اعتبار سے رباعی کا ہر مصرع اس بحر سے حاصل شدہ کسی بھی وزن میں ہو سکتا ہے۔

۳۰۲۰۱۰ - رباعی کے لیے مخصوص یہ ۲۴ اوزان تین خاص اصولوں پر مبنی ہیں۔
 اول یہ کہ ان میں صدر وابتدا یعنی رکن اول اخرم (مفعولن) یا اخرب (مفعول) ہو۔
 ۲۴ میں سے ۱۲ اوزان کا پہلا رکن مفعولن یعنی اخرم ہوتا ہے اور ۱۲ کا مفعول یعنی اخرب۔
 دوم یہ کہ سبب کے بعد سبب اور وتد کے بعد وتد آئے۔ سوم یہ کہ چار متحرک حروف
 ایک جگہ جمع نہ ہوں۔

۳۰۲۰۱۰۰۱ - جیسا کہ اوپر ۳۰۲۰۹ کے تحت مرض کیا گیا کہ رباعی کے ۲۴ اوزان بحر بزنج
 سے تسکین اوسط کے ذریعے نکالے جاتے ہیں، اس کی صورت یہ ہے کہ اس مخصوص بحر کے
 دو اوزان "مفعول" مفاعیل مفاعیل فَعْلٌ اور "مفعول" مفاعیل مفاعیل فَعْلٌ وہ بنیادی
 اوزان ہیں جن پر تسکین اوسط کا عمل کر کے مزید دس وزن حاصل ہو جاتے ہیں۔ ان دو کمیت
 کل اوزان بارہ ہو جاتے ہیں جو یوں ہیں۔

مفعول، مفاعیل، مفاعیل فَعْلٌ	-	مفعول، مفاعیل، مفاعیل فَعْلٌ
مفعولن، مفعول، مفاعیل، فَعْلٌ	-	مفعولن، مفعول، مفاعیل، فَعْلٌ
مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فَعْلٌ	-	مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فَعْلٌ
مفعولن، مفعولن، مفعول، فَعْلٌ	-	مفعولن، مفعولن، مفعول، فَعْلٌ
مفعول، مفاعیلن، مفعولن، فَعْلٌ	-	مفعول، مفاعیلن، مفعولن، فَعْلٌ
مفعول، مفاعیلن، مفاعیلن، فَعْلٌ	-	مفعول، مفاعیلن، مفاعیلن، فَعْلٌ

۳۰۲۰۱۰۰۲ - یہ بارہ اوزان رباعی کے اصل اوزان ہیں، انہیں سے مزید بارہ اوزان
 برآمد ہوتے ہیں جن کی شکل یہ ہے کہ مذکورہ بالا اوزان کے آخری رکن میں ایک حرف
 ساکن کا اضافہ کر دیا جائے تو ان کی تعداد چوبیس ہو جاتی ہے یعنی ہر وزن کے آخری رکن میں
 جہاں "فَعْلٌ" ہے وہاں "مفعول" کر دیا جائے تو چھ مزید وزن برآمد ہوں گے۔ اسی طرح ہر
 وزن میں جہاں "فَعْلٌ" ہے وہاں "فاع" کر دیا جائے تو اور چھ وزن مل جاتے ہیں۔ آخر میں
 یوں ایک حرف ساکن کے اضافے سے حاصل ہونے والے ان مزید ۱۲ اوزان کی حیثیت ثانوی
 ہے اس لیے کہ اگر تقطیع میں اضافہ شدہ آخری حرف ساکن کو شمار نہ کیا جائے تو اس سے کوئی
 فرق نہیں پڑتا۔ اور اس کے شمار نہ کرنے کی صورت میں وہی بارہ وزن مل جاتے ہیں جو اوپر دیے گئے۔
 ۳۰۲۰۱۰۰۳ - رباعی کے تمام اوزان کو مندرجہ ذیل گوشوارے میں پیش کیا جاتا ہے۔

وزن نمبر	رکن اول	رکن دوم	رکن سوم	رکن چهارم
۱	مفعولن	مفعولن	مفعول	فعل
۲	مفعولن	مفعولن	مفعول	فعل
۳	مفعولن	مفعولن	مفعولن	فع
۴	مفعولن	مفعولن	مفعولن	فاع
۵	مفعولن	فاعلن	مفاعیل	فعل
۶	مفعولن	فاعلن	مفاعیل	فعل
۷	مفعولن	فاعلن	مفاعیلن	فع
۸	مفعولن	فاعلن	مفاعیلن	فاع
۹	مفعولن	مفعول	مفاعیل	فعل
۱۰	مفعولن	مفعول	مفاعیل	فعل
۱۱	مفعولن	مفعول	مفاعیلن	فع
۱۲	مفعولن	مفعول	مفاعیلن	فاع
۱۳	مفعول	مفاعیلن	مفعول	فعل
۱۴	مفعول	مفاعیلن	مفعول	فعل
۱۵	مفعول	مفاعیلن	مفعولن	فع
۱۶	مفعول	مفاعیلن	مفعولن	فاع
۱۷	مفعول	مفاعیلن	مفاعیل	فعل
۱۸	مفعول	مفاعیلن	مفاعیل	فعل
۱۹	مفعول	مفاعیلن	مفاعیلن	فع
۲۰	مفعول	مفاعیلن	مفاعیلن	فاع
۲۱	مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعل
۲۲	مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعل
۲۳	مفعول	مفاعیل	مفاعیلن	فع
۲۴	مفعول	مفاعیل	مفاعیلن	فاع

پہلا رکن : آخرم

پہلا رکن : آخرم

۳۰۲۰۱۰۰۴ - کہنے کو تو رباعی کے لیے یہ ۲۴ اوزان مخصوص رہے ہیں اور اب بھی ہیں 'اؤ' بہ قدرے ضرورت بعض شاعروں نے ان میں سے ہر ایک وزن کو اپنی رباعیوں میں برتا بھی ہے مثلاً "بحر الفصاحت" میں مولوی نجم الغنی اور "رہنمائے عروض" میں منشی سید علی نے رباعی کے ان ۲۴ اوزان کی مثالیں کسی شاعر عزیز بریلوی اور چند ن کی محض چھ چھ رباعیوں سے بالترتیب فراہم کر دی ہیں، لیکن اس نوع کے کلام بلاغت نظام کی حیثیت مثال برائے مثال سے زیادہ نہیں، رباعی میں اچھی شاعری سے انھیں کوئی تعلق نہیں۔ اردو کے بڑے اور اہم شاعروں نے اپنی رباعیوں میں بہت تھوڑے اوزان کو برتا ہے۔ اس سلسلے میں نمونے کا ایک شمار ہائی تجزیہ (Sample statistical analysis) بڑے دلچسپ نتائج پیش کرتا ہے۔ یہ جاننے کے لیے کہ اردو میں رباعی کے ان ۲۴ اوزان میں سے کون کون سے وزن زیادہ بگتے گئے اور بالعموم کس شاعر کو کون کون سے وزن زیادہ مرغوب رہے ہیں نے مختلف شاعروں کی ۲۵۰ رباعیوں (یعنی ۱۰۰۰ مصرعے) کا عروضی تجزیہ کیا۔ ان ۲۵۰ رباعیوں میں کچھ شاعروں کی کل رباعیاں (ولی، غالب، ذوق، شمس الرحمن فاروقی) بعض کی چند منتخب رباعیاں (میر، سودا، مصطفیٰ، جوش، گوہر جلالی) اور بعض کی محض تین، دو یا ایک (فراق، تلوک چند محمود، یگانہ، فانی، جگت موہن مل رداں) رباعی کو لیا گیا۔ ایک ہزار مصرعوں کی تقطیع سے واضح ہوا کہ مندرجہ ذیل اوزان بالترتیب زیادہ استعمال کیے گئے۔

وزن ۲۳ :	مفعول، مفاعیل، مفاعیلین، فع - ۲۳۴ مصرعے
وزن ۱۹ :	مفعول، مفاعیلین، مفاعیلین، فع - ۱۹۳ مصرعے
وزن ۲۱ :	مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعلن - ۹۹ مصرعے
وزن ۲۴ :	مفعول، مفاعیل، مفاعیلین، فاع - ۸۷ مصرعے
وزن ۲۲ :	مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعلن - ۸۳ مصرعے
وزن ۷ :	مفعولین، فاعلین، مفاعیلین، فع - ۶۸ مصرعے
وزن ۱۷ :	مفعول، مفاعیلین، مفاعیل، فعلن - ۵۶ مصرعے

۸۲۰ مصرعے

ایک ہزار میں سے ۸۲۰ مصرعے محض مندرجہ بالا ۷ اوزان میں پائے گئے، بقیہ ۱۷۰ اوزان صرف

اوزان میں وزن ۱۷ مفعول، مفاعیلن، مفاعیل، فَعْل (۲۰ مصرعے) وزن ۲۳ مفعول، مفاعیل، مفاعیلین، فَع (۱۰ مصرعے) ہیں۔ اس نے کل ۱۰۵ مصرعوں میں سے ۷۶ مصرعے ان چار اوزان میں کہے بقیہ ۲۹ مصرعے وزن ۵، ۶، ۸، ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۲۲ اور ۲۳ میں کہے۔ یوں غالب نے محض ۱۲ اوزان سے کام چلا لیا۔ بقیہ ۱۲ اوزان ۱، ۲، ۳، ۴، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶ کو اس نے ہاتھ بھی نہیں لگایا۔

۳. ۲. ۱۰. ۴. ۲۰ - تخریر احمد علوی کے مرتب کردہ "کلیات ذوق" میں ذوق کی کل ۲۰ رباعیاں (۸۰ مصرعے) شامل ہیں۔ ذوق نے بھی صرف ۱۲ اوزان کو برتنا ہے۔ اس نے وزن نمبر ۱، ۲، ۳، ۵، ۶، ۹، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، میں رباعی کا کوئی مصرع نہیں کہا۔ اس کے پسندیدہ اوزان ۲۳ مفعول، مفاعیل، مفاعیلین، فَع (۲۲ مصرعے) ۲۲ مفعول، مفاعیل، فاع (۱۰ مصرعے) ۲۰ مفعول، مفاعیلن، مفاعیل، فاع (۱۰ مصرعے) ۱۹ مفعول، مفاعیلن، مفاعیلین، فَع (۹ مصرعے) ہیں۔ ان چار اوزان میں ۸۰ میں سے ۵۸ مصرعے آگئے ہیں۔ بقیہ ۲۲ مصرعے وزن نمبر ۳، ۷، ۸، ۱۰، ۱۱، ۱۸، ۲۱، ۲۲ میں ہیں۔ ۳. ۲. ۱۰. ۴. ۵ - ہمد ماضی کے ایک عمدہ رباعی گو شاعر گوہر بھالی ہیں، جنہوں نے اس صنف کی طرف خاص توجہ دی ہے۔ میں نے اُن کی ۲۲ منتخب رباعیاں (۸۸ مصرعے) اس تجزیے میں شامل کیں۔ ان ۸۸ مصرعوں کو انہوں نے صرف چار اوزان ۲۳ مفعول، مفاعیل، مفاعیلین، فَع (۲۴ مصرعے) ۲۲ مفعول، مفاعیل، مفاعیلین، فَعول (۱۸ مصرعے) ۲۲ مفعول، مفاعیل، مفاعیلین، فاع (۱۵ مصرعے) اور ۲۱ مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فَعْل (۸ مصرعے) میں کہا۔ اسے ۲۰ تک کے اوزان کو ہاتھ نہیں لگایا۔

۳. ۲. ۱۰. ۴. ۶ - اس تجزیے میں شامل شاعروں میں شمس الرحمن فاروقی واحد شاعر ہیں جنہوں نے اپنی کل ۷۵ رباعیوں (۳۰۰ مصرعے) کے مجموعے "چار سمت کا دریا" میں رباعی کے تمام ۲۳ اوزان کو استعمال کیا ہے۔ وزن نمبر ۱، ۲، ۳، ۵، ۶، ۱۲، ۱۳، ۱۴، تو صرف فاروقی ہی کے ہاں ملے۔ زیر تجزیہ ۱۰۰۰ مصرعوں میں سے اگر فاروقی کے ۳۰۰ مصرعے منہا کر دیے جائیں تو بقیہ ۷۰۰ مصرعوں سے کل ۱۷ وزن حاصل ہوتے ہیں۔ فاروقی کی رباعیوں میں ۲۳ کے ۲۲ اوزان مل ضرور گئے لیکن ان کے ہاں بھی بعض وزن برا کے نام ہی

ہیں مثلاً وزن ۴ اور ۱۲ میں صرف دو دو مصرعے ۱۰ اور ۱۸ میں تین تین مصرعے ۸، ۱۴ اور ۱۵ میں چار چار مصرعے ہی ہیں۔ ان کے ہاں بھی چند ہی مخصوص اوزان کا زیادہ استعمال ہوا ہے۔ زیادہ مستعمل اوزان فاروقی کے ہاں بالترتیب یوں ہیں۔ وزن ۲۳ مفعول، مفاعیل، مفاعیلین، فع (۴۳ مصرعے) وزن ۲۱ مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فاعل (۳۶ مصرعے) وزن ۱۹ مفعول، مفاعیل، مفاعیلین، فع (۳۲ مصرعے) وزن ۲۲ مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فاعل (۲۶ مصرعے) وزن ۱۷ مفعول، مفاعیل، مفاعیلین، فع (۲۲ مصرعے) وزن ۵ مفعول، فاعلین، مفاعیل، فاع (۱۸ مصرعے)۔ ۳۰ میں سے ۲۰ مصرعے ان ۷ اوزان میں آگئے باقی ۹۶ مصرعے باقی ماندہ ۱۷ اوزان میں کہے گئے۔

۳۰۲۰۱۰۰۴۰۷ - یہ تجزیہ اس بات کو یاد کرنے کے لیے کافی ہے کہ اردو میں رباعی کے لیے ۲۴ اوزان کی گنجائش و آزادی میسر ہونے کے باوجود بہت تنوع ہے اوزان کو استعمال میں لایا گیا۔

۳۰۲۰۱۰۰۵ - اگر ایک رباعی کے چاروں مصرعوں میں الگ الگ وزن استعمال کیے جائیں تو ایسی صورت میں صرف چھ رباعیوں سے ۲۴ کے ۲۴ وزن حاصل ہو جاتے ہیں، مگر ہمارا مندرجہ بالا شمار یا تجزیہ اس بات کا شاید ہے کہ عموماً ایسا ہوا نہیں ہے۔ مثال برائے مثال کی حد تک ہی اس طرح کی چند گنی چنی مثالیں بل سکتی ہیں جن کی اچھی شاعری کے نقطہ نظر سے کوئی اہمیت نہیں۔ زیادہ تر یہ صورت دیکھنے میں آتی ہے کہ ایک رباعی کے چار مصرعوں میں 'ایک' دو یا تین وزن استعمال ہوئے ہیں۔ اگر دو مصرعوں میں کوئی ایک اور دو میں دو مختلف وزن لائے گئے ہیں تو ایسی رباعی تین اوزان پر، اگر تین مصرعوں میں کوئی ایک اور ایک مصرعے میں ایک یا دو مصرعوں میں کوئی ایک اور دو میں کوئی دو سے زیادہ وزن استعمال ہو تو ایسی رباعیاں دو اوزان پر مشتمل ہوں گی۔ ایسی مثالیں بھی کم نہیں کہ چار مصرعوں میں کوئی ایک ہی وزن استعمال ہوا ہو۔ اس صورت حال کی وجہ سے ہر رباعی شاعری کا بھی اچھا نمونہ قرار دیا جاسکے، اور جن سے ۲۴ کے ۲۴ اوزان برآمد ہو سکتے ہوں، ملنا مشکل ہے۔

۳۰۲۰۱۰۰۵۰۱ - یہاں شمس الرحمن فاروقی کی ۹ ایسی رباعیاں پیش کی جاتی ہیں جن سے رباعی کے تمام ۲۴ اوزان حاصل ہو جاتے ہیں۔ وہ اوزان جو ان کی کسی رباعی میں دہرائے گئے ہیں، ان کے گرد دائرہ کھینچ دیا جائے گا اور ان کی تقیید دہرائی نہیں جائے گی۔

- رنگیں ٹہنی شجر کی زیر دامن : مفعول ، فاعل ، مفاعیلین ، فع وزن ۷
- تاریک گھنیرا ہے سبزے کا بدن : مفعول ، مفاعیلین ، مفعول ، فاعل وزن ۱۴
- ان سب میں ممتاز مثال گھنچن : مفعول ، مفعول ، مفاعیلین ، فع وزن ۱۱
- ہے برگ کی زرد سرنگونی روشن : مفعول ، فاعل ، مفاعیلین ، فع وزن ۱۹
- تقطیع : مصرع ۱۔ رنگیں ٹہنی مفعول ، فی شجر فاعل ، کی زیر دامن مفاعیلین ، مفعول فع
- مصرع ۲۔ تاریک مفعول ، گھنیرا ہے مفاعیلین ، سبزے کا مفعول بدن فاعل
- مصرع ۳۔ ان سب میں مفعول ، ممتاز مفعول ، مثال گھنچن مفاعیلین ، مفعول فع
- مصرع ۴۔ ہے برگ مفعول ، زرد سر مفاعیلین ، گونی روشن مفاعیلین فع
- ہتی ہیں ، ہوں گے ہی زمیں کا پیوند : مفعول ، مفعول ، مفاعیلین ، فاعل وزن ۱۳
- پھیلے ہوئے چار سمت اصلاً پابند : مفعول ، مفاعیلین ، فاعل وزن ۲۰
- ہم جڑے اکھاڑے ہوئے اشجار کے برگ : مفعول ، مفاعیلین ، مفعول وزن ۲۲
- گلشن نہ دمدار خود یاراں چہ کنند : مفعول ، مفاعیلین ، مفعول ، فاعل وزن ۱۴
- تقطیع : مصرع ۱۔ ہتی ہیں مفعول ، ہوں گے مفعول ، زمیں کا پے مفاعیلین ، دند فاعل۔
- مصرع ۲۔ پھیلے مفعول ، چار ہم مفاعیلین ، اصلاً پابند فاعل۔
- مصرع ۳۔ ہم جڑے مفعول ، اکھاڑے مفاعیلین ، اشجار مفاعیلین ، برگ فاعل
- مصرع ۴۔ گلشن نہ مفعول ، دمدار مفاعیلین ، یاراں چہ مفعول کنند فاعل۔
- ہے موج صبا سے بڑھ کر کیا زنجیر : مفعول ، مفاعیلین ، مفعول ، فاعل وزن ۱۶
- سنانا خود طوفانوں کی تفسیر : مفعول ، مفعول ، مفعول ، فاعل وزن ۴
- سیلاب کناروں کو کھا جاتا ہے : مفعول ، مفاعیلین ، مفعول ، فع وزن ۱۵
- چلتی ہے چٹانوں پہ ہوا کی شمشیر : مفعول ، مفاعیلین ، فاعل وزن ۲۴
- تقطیع : مصرع ۱۔ ہے موج مفعول ، صبا سے بڑھ مفاعیلین ، کر کا زن مفعول جیر فاعل۔
- مصرع ۲۔ سنانا مفعول ، خود طوفان مفعول ، نو کی تفسیر مفعول ، سیر فاعل۔
- مصرع ۳۔ سیلاب مفعول ، کناروں کو مفاعیلین ، کھا جاتا مفعول ، ہے فع۔
- مصرع ۴۔ چلتی ہے مفعول ، چٹانوں پہ مفاعیلین ، ہوا کی شمشیر مفاعیلین ، شیر فاعل۔
- تھمتا ہے کسی سے اب یہ سیلاب کہاں : مفعول ، مفاعیلین ، مفعول ، فاعل وزن ۱۸

- ۱۸ گماتا ہے نیا سلسلہ خواب کہاں
مفعول ، مفاعیل ، مفاعیل ، فعل وزن ۳۳
- ۱۹ سورج نے ڈھادی شہ سے پہلے پہلے
مفعول ، فاعل ، مفاعیل ، فع وزن ۷
- ۲۰ ٹوٹی پھوٹی شام کی مراب کہاں
مفعول ، مفعول ، مفاعیل ، فعل وزن ۱۰
- تقطیع مصرع ۱۔ تھمناہ مفعول ، کسی میں اب مفاعیل یہ سیلاب مفاعیل کہاں فعل
مصرع ۲۔ ٹوٹی پھو مفعول ، ٹی شام مفعول ، ک مراب مفاعیل کہاں فعل
- ۲۱ پتا کھڑکے جدھر کھٹکتی ہے ہوا
مفعول ، فاعل ، مفاعیل ، فعل وزن ۵
- ۲۲ ہریا لے کیت میں کھٹکتی ہے ہوا
مفعول ، فاعل ، مفاعیل ، فعل وزن ۵
- ۲۳ چمکیلی انگلیوں کے چُھنے کا سماں
مفعول ، فاعل ، مفاعیل ، فعل وزن ۶
- ۲۴ پیڑوں کی چھاؤں میں چٹکتی ہے ہوا
مفعول ، فاعل ، مفاعیل ، فعل وزن ۵
- تقطیع مصرع ۱۔ پتا کھڑ مفعول ، کے جدھر فاعل کھٹکتی یہ مفاعیل ہوا فعل
مصرع ۲۔ چمکیلی مفعول انگلیو فاعل ک چُھنے ک مفاعیل سماں فعل
- ۲۵ مٹی کی بچھ خسانہ خرابی دیکھوں
مفعول ، مفاعیل ، مفاعیل ، فاع وزن ۳۳
- ۲۶ پانی میں نیارنگ گلابی دیکھوں
مفعول ، مفاعیل ، مفاعیل ، فاع وزن ۳۳
- ۲۷ آدھی نے ہرا دیے گھروندے سائے
مفعول ، مفاعیل ، مفاعیل ، فع وزن ۱۹
- ۲۸ ننھی گڑیا کی بے حسابی دیکھوں
مفعول ، فاعل ، مفاعیل ، فاع وزن ۸
- تقطیع مصرع ۳۔ ننھی گڑ مفعول ، پاک بے فاعل ، مجاں دے مفاعیل کھوں فاع
- ۲۹ دل بھی دامن ہے پھیلاؤ سرشب
مفعول ، مفعول ، مفعول ، فعل وزن ۱
- ۳۰ موتی سی بارش برساؤ سرشب
مفعول ، مفعول ، مفعول ، فعل وزن ۱
- ۳۱ جب جوش یل سے منور ہو دماغ
مفعول ، فاعل ، مفاعیل ، فعل وزن ۶
- ۳۲ ان کڑوی بوندوں میں نہاؤ سرشب
مفعول ، مفعول ، مفاعیل ، فعل وزن ۹
- تقطیع مصرع ۱۔ دل بھی وا مفعول ، من ہے پھے مفعول ، لا اؤس مفعول برشب فعل
مصرع ۲۔ ان کڑوی مفعول ، بوندوں مفعول ، نہا اؤس مفاعیل برشب فعل
- ۳۳ کانٹوں کا جنگل اشکوں سے سینچا
مفعول ، مفعول ، مفعول ، فع وزن ۳
- ۳۴ پھر اس کو ہورنگ سے گلزار کیا
مفعول ، مفاعیل ، مفاعیل ، فعل وزن ۲۱
- ۳۵ اب شوخی ہاں رنگ کے صمرا میں بھی
مفعول ، مفاعیل ، مفاعیل ، فعل وزن ۳۱

در آتش سرد و خفته بپاشید مرا مفعول ، مفاعیلن ، مفاعیل ، فَعْل وزن ۱۴

تقطیع مصرع ۱۔ کاٹو کا مفعولن ، جنگل اش مفعولن اکو سے ہی مفعولن ، چانغ

معرب ۲۔ پھر اس کٹ مغنوں، پورنگ مغنیل، بس گلزار مغنیل، کیا فعل

معرفہ ۴۔ در آتِ مفعول، بیش سر و تختِ مفاعیلین، تے بینیدِ مفاعیل، مرا فاعل

ہندی بھٹی خوشبو تھوڑے نہیں دور مفعول ، مفعول ، مفعول ، فعل وزن ۲

کلیاں منہ میں لے کر اڑتے ہیں بطور مفعولین ، مفعولین ، مفعول ، فاعل وزن ۴

بگذار که من رنگ شکستن دارم مفعول ، مفاعیل ، مفاعیلین ، فع وزن ۲۲

می تلب بہ تنہا ہمہ تنہاں ہے نور مفعول ، مقاعیل ، مقاعیلن ، قاع وزن (۴۴)

تقطیع مصرع ۱۔ مہدی بھی مفعولن، نی خوشبو مفعولن، تجھے سے مفعول، دور مفعول

معراج ۳۔ بگذار مغفول، کت من رنگ مغفیل، شکستن را مغفیلن، رم فی

۶۔ ۱۰۔ ۲۔ ۳۔ انسانیات سے واقفیت رکھنے والے اس بات کو جانتے ہیں کہ زبان میں مصوٰتوں

(Vowels) کی ادائیگی کے دوران کسی مصوتے پر کم یا کسی پر زیادہ بل (Stress) دینے کی

وجہ سے تلفظ کا فرق پڑتا ہے۔ اسی طرح عروض میں بھی تقطیع کا انحصار شعر (خاص طور پر مصوتوں)

کے طریقہ قرأت پر بہت زیادہ ہوتا ہے۔ اگر کسی شعر یا مصرعے کی قرأت کے دوران کسی خاص

مصنوعیہ بر زیادہ اور کسی پر کم بل دیا جائے تو اس سے وزن کی تبدیلی واقع ہو سکتی ہے یعنی ایسے

مصرعے کے 'قرائی تبصری' کے سبب دو وزن ہو سکتے ہیں اور دونوں وزن درست ہوں

ہے۔ مثلاً سودا کی ایک رباعی کا یہ مصرع۔

ع : یہ طریف جُلا ہے کا ہے تانا بانا ۔ اس مصرعے کی دو طرح تقطیع کی جاسکتی ہے ۔

یہ طوف مفعول جملہ ہے کت مفاعیل و تانا با مفاعیلن نافع وزن ۲۳

یہ صوف مفعول جملہ کا مفاعیلن و تانا با مفاعیلن نافع وزن ۱۹

اسی طرح غالب کی دو رباعیوں کے یہ دو مصرعے۔

ۛ ہے سوزِ جگر کا بھی اسی طور کا حال۔

ہے سوز مظلوم جگر کا یہ مفاہیل اسی طور مفاہیل کے حال مظلوم وزن ۲۲

ہے سوز مفعول جگر ک بھی مفاعِلن اسی طور مفاعیل ک مالِ فِعل وزن ۱۸

ۛ ولہ کہ شب کو زند آتی ہی نہیں۔

وَلَوْلَا مَنَعُكَ فِي مَفَاعِلِنِ وَأَاتَىٰ مَفَاعِلِنِ نَحْنُ ۖ وَزَن ۱۷

وَلَوْلَا مَنَعُكَ فِي مَفَاعِلِنِ وَأَاتَىٰ مَفَاعِلِنِ نَحْنُ ۖ وَزَن ۱۵

ان مصرعوں میں ہر ایک کے دونوں وزن دست ہیں، ان میں ہر ایک کے پہلے وزن کو بجا

ترجیح دی جاسکتی ہے۔

۱۱. ۲. ۳۔ اوزان کے اس تجزیے کی روشنی سے واضح ہے کہ گبائی کی منفی حیثیت اور

شناخت اس کے مخصوص اوزان ہی پر منحصر ہے، ان کے بغیر اس کی حیثیت دو قطعہ بند شعروں

سے زیادہ نہیں۔

باب ۴

چند اصناف اور

(۱)

موضوعی اصناف

۴.۱.۱ مرثیہ

۴.۱.۱.۱ - غزل، مثنوی اور قصیدے کے علاوہ اردو شاعری کی چوتھی بڑی اور اہم صنف مرثیہ ہے۔ اس کی صنفی شناخت خالص طور پر موضوع پر مبنی ہے۔ یہ درست ہے کہ انیس اور دیر کے مرثیوں کی بے پناہ مقبولیت کی وجہ سے بڑی حد تک مسدس کی ہیئت اس کی پہچان میں داخل ہو گئی لیکن ابتداً اس کی کوئی مخصوص ہیئت نہیں تھی اور یہ صنف ہیئت کے بجائے مختص موضوع ہی پر اپنی شناخت کی اساس رکھتی تھی۔ مرثیے میں کسی ہیئت کی تخصیص کے نہ ہونے ہی کے سبب یہ صنف اقسام شعر کی فہرست سے خارج رہی، اس لیے کہ اقسام شعر کی بنا عموماً ہیئت ہوا کرتی تھی۔

۴.۱.۱.۲ - "مرثیہ" عربی کا لفظ ہے جو ایک اور لفظ "رثی" سے مشتق ہے۔ رثی کے معنی ہیں "مردے پر رونا اور آہ و زاری" کرنا۔ یہ صنف عربی شاعری میں رائج تھی۔ عربیوں اور بزرگ و برگزیدہ ہستیوں کی موت پر رنج و الم کے جذبات سے لبریز جو اشعار کہے جاتے تھے انہیں اصطلاحاً "مرثیہ" کہا جاتا تھا۔

۴.۱.۱.۳ - اردو میں یہ صنف موضوعاتی لحاظ سے واقعات کو بلا سے مختص ہو گئی اور اسی مفہوم میں اس نے اردو شاعری میں خوب خوب ترقی کی۔ تاہم اردو میں ایسے مرثیوں کی بھی کمی نہیں جو مختلف لوگوں کی اموات پر اظہارِ غم کے لیے لکھے گئے ہوں۔ لہذا ہم اردو مرثیوں کو بہ آسانی دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ (۱) وہ مرثیے جو حضرت امام حسینؑ اور اُن کے ساتھیوں کی شہادت

اور کربلا کے دیگر واقعات پر مبنی ہیں۔ (۲۱) وہ مرثیے جو مختلف مشاہیر ملک و قوم یا اپنے اعزہ کی اموات پر شاعروں نے لکھے۔ ان دونوں اقسام کے مرثیوں کے لیے اگرچہ "مرثیے" کی اصطلاح کا اطلاق ہوتا ہے لیکن دوسری قسم کے مرثیوں کو پہلی قسم کے مرثیوں سے علاحدہ کرنے کے لیے شخصی مرثیہ کی اصطلاح بھی مروج ہوئی۔

۴.۱.۱.۴۔ جیسا کہ عرض کیا گیا، مرثیے کی صنف کے لیے کوئی شعری ہیئت مخصوص نہیں رہی۔ وقت اور زمانے کے ساتھ ساتھ جوں جوں اس صنف کا ارتقا ہوا، اس کی تشکیلی ہیئتیں بھی بدلتی رہیں۔ ابتداً مرثیے "دوبیتی" کی ہیئت میں لکھے گئے جس کی تشکیلی صورت یہ ہوتی تھی کہ تین مصرعے بند کھلاتے تھے اور چوتھا ٹیپ کا مصرع۔ ابتدائی زمانے کے مرثیے اور بھی کچھ ہیئتوں مثلاً غزل، مثنوی اور ترکیب بند میں موجود ہیں۔ سودا نے مخمس کی ہیئت میں ترکیب بند اور ترجیع بند مرثیوں کے علاوہ مسدس، منفرہ، دروازہ بند اور مستزاد کی ہیئتوں میں بھی مرثیے لکھے ہیں۔ ایک عام خیال یہ ہے کہ مرثیے کے لیے مسدس کی ہیئت جو مخصوص ہوئی ہے، اس کی ابتدا سودا سے ہوتی ہے، تاہم یہ خیال اس لیے درست نہیں کہ اس سے قبل دکنی دور کی شاعری میں بالخصوص احمد کے ہاں مرثیوں کے لیے مسدس کی ہیئت ملتی ہے۔ بعد میں بھی مرثیہ مسدس کی ہیئت کا پوری طرح پابند نہیں رہا۔ غالب نے مرثیہ عارف غزل، حالی نے مرثیہ غالب ترکیب بند اور اقبال نے اپنی والدہ کا مرثیہ مثنوی کی ہیئتوں میں لکھ کر مسدس کی ہیئت سے گریز کیا ہے۔ محمد علی جوہر، سیما ب اکبر آبادی اور حفیظ جالندھری وغیرہ نے مرثیوں کے لیے غزل، قطعہ، رباعی اور مخمس کی ہیئتیں اختیار کیں۔ یہ ساری مثالیں اس بات کی شاہد ہیں کہ مرثیہ کسی مخصوص ہیئت کی بنا پر نہیں بلکہ اپنے محدود و مخصوص لیکن نہایت موثر اور پُر قوت موضوع کی بنا پر صنفی شناخت رکھتا ہے۔

۴.۱.۱.۵۔ مرثیے میں اجزائے ترکیبی کی وہ باقاعدہ سلسلہ بندی نہیں ہوتی جو مدحہ قصیدے میں تشبیب، گریز، مدح اور عرض مطلب و دعا کی شکل میں پائی جاتی ہے لیکن چونکہ کربلائی واقعات پر مبنی مرثیوں میں تاریخی واقعات اور ان سے متعلق دیگر امور کو سخن بند کرنا مقصود ہوتا ہے، اس لیے واقعات و بیانات میں ایک طرح کا منطقی ربط قائم رکھنے کی خاطر مرثیے کے لیے حسب ذیل اجزائے ترکیبی وضع کیے گئے :-

چہرہ، سراپا، رخصت، آمد، رجز، رزم، شہادت، بین۔

مرثیے میں اجزائے ترکیبی کا یہ سلسلہ میرٹھ میں قائم کیا لیکن تمام مرثیوں میں ان تمام اجزاء کی موجودگی یا یہی ترتیب لازماً نہیں پائی جاتی۔ خود مرثیہ اور بعد میں انیس و دہر کے یہاں بھی نہیں۔ مثلاً دہر کا ایک مشہور معروف مرثیہ "آمد" سے جو مندرجہ بالا ترتیب میں چوتھا جڑ ہے شروع ہوتا ہے۔

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے رن ایک طسٹ چریٹ کہن کانپ رہا ہے
رستم کا بدن زیر کفن کانپ رہا ہے ہر قصر سلاطین زمین کانپ رہا ہے
شمشیر بہ کف دیکھ کے حیدر کے پسر کو
جبریل نزلتے ہیں سمیٹے ہوئے پر کو

موضوع کے لحاظ سے مرثیے چونکہ واقعات کر بلا کے اٹھنے پر مبنی ہوتے ہیں لہذا ان میں چند معنائیں ایسے ہیں جو عموماً مرثیوں میں قدر مشترک کا درجہ رکھتے ہیں۔ مولانا شبلی کے مطابق ان کی کیفیت یوں ہے :-

"آمادگی سفر، راہ کی تکلیفات اور صعوبتیں، قیام گاہ کا انتظام، دشمنوں کی روک ٹوک، معرکے کی تیاریاں، رزم آرائی، رجز، حریفوں کا قتال و جدال، دشمنوں کی فتح اہل حرم کی بے کسی اور بے چارگی، شام کا سفر، قید خانہ، دربار کی حاضری۔"

(موازنہ انیس و دہر: مکتبہ جامعہ ایڈیشن ص ۵۶)

محدود و مخصوص موضوع ہونے کے باوجود قصیدے کے یہ مقابلہ مرثیے میں واقعات اور واقعات کی جزوی تفصیلات کے علاوہ حضرت حسینؑ اور ان کے رفقا اور حریف لشکریوں کی سیرت و شخصیت کردار، جذبات و احساسات، نفسیاتی کیفیات، میدان کارزار میں مختلف موقعوں پر آمد و رفت، موکی حالات اور اسی نوع کے دیگر بے شمار بیانات کی افراط اور ہر بیان کو بہ تفصیل اور طوالت کے ساتھ پیش کرنے کی وجہ سے مذکورہ بالا اجزائے ترکیبی کو قائم اور ان کی ترتیب کو برقرار رکھنا ناممکن نہ ہی ایک مشکل امر ضرور تھا۔ اس کے علاوہ ان میں کا ہر جڑ اپنی بے شمار جزئیات اور تفصیلات رکھتا ہے، اگر ایک ہی مرثیے میں تمام اجزاء کو بہ ترتیب تمام جزوی تفصیلات کے ساتھ شامل کیا جاتا تو اول یہ کہ وہ مرثیہ غیر ضروری طور پر طویل ہو جاتا اور اپنا اثر کھودیتا، دوم یہ کہ اس نوع کی سخت پابندی کی وجہ سے مرثیہ گو اپنی تخلیقی قوت کا وہ بھرپور اظہار نہ کر پاتا جو بہ صورت دیگر عموماً مرثیوں میں پایا جاتا ہے۔ لہذا مرثیوں میں قصیدے کی طرح

کی اجزائی ترتیب کی تلاش و خواہش بے سود ہے۔ مرثیے کی اہل تخلیقی قوت جذبات نگاری، واقعات کی تصویر کشی اور رزم آرائی کے نہایت طاقت ور اور پُر تاثر بیانات میں مضمر ہے۔
۳.۱.۱.۵.۱۔ مرثیے کے چند اجزا کی مثالیں پیش ہیں۔ ہر جزو کیوں کہ بہ تفصیل کی کئی بندوں پر مشتمل ہوتا ہے اس لیے زیادہ مثالوں کی تو یہاں گنجائش نہیں ہے، چند ہی بندوں پر اکتفا کیا جائے گا۔

۳.۱.۱.۵.۱.۱۔ سراپا۔ کہ بلانی مرثیے چونکہ حق و باطل کا رزم نامہ ہیں، اس لیے ان میں کرداروں کے سراپا اسی رعایت سے بیان کیے جاتے ہیں۔ حضرت علی اکبرؑ کے سراپا کے یہ اشعار دیکھیے۔
سریچ کا دستار یہ تھا اور ہی سامان کلنی و چغہ کی نظر آتی تھمتی عجب شان
اور موتی کے مالے کی گھلے میں تھی نئی شان خلعت کے ہر اک تار میں تھا، برق کا غوان
اک پھولوں کا اک موتیوں کا ہار پڑا سہتا
ڈوبا ہوا وہ حسن کے دریا میں کھڑا سہتا

(میر صنیر)

سپاہ حریف میں سے ایک لشکری کا سراپا ہے

چہرہ مہیب، غیظ سے آنکھیں لہو کے جام تھرائے سامِ خونت سے، کا ندھے پر وہ حسام
موزی، سیاہ بخت، سید دل، سیاہ فام کھاتا تھا لاکھ بل، جو کوئی لے علی کا نام
گنڈا سقر کے قعر کا، پستلا گناہ کا
دشمن تھا خاندانِ رسالت پناہ کا

(انیس)

۳.۱.۱.۵.۱.۲۔ رخصت: اس سے مراد یہ ہے کہ حضرت امام حسینؑ کے غم سے جب کوئی بہادر میدان جنگ کی طرف کوچ کرتا ہے تو سب اہل خیمہ اسے بہ حسرت و یاس لیکن ترو تازہ قوتِ ایمانی کے ساتھ رخصت کرتے ہیں۔ اس موقع پر مختلف النوع جذبات پر مبنی جو اشعار کہے جاتے ہیں انہیں اصطلاحاً ”رخصت“ کہا جاتا ہے۔ چونکہ یہ وہ موقع ہوتا ہے جب کہ کوئی حق پرست و جاں باز جامِ شہادت نوش کرنے کی تڑپ لے کر اپنے اعزہ سے رخصت ہوتا ہے اور اعزہ بھی اس بات کو جانتے ہیں کہ وہ اپنے اس عزیز کو اب سلامت دیکھ پائیں گے، اس لیے اس موقع پر جذبات نگاری کے بہترین اور نہایت نازک مرقعے

مرثیوں میں کھینچے گئے۔ بے پایاں اور مرکب جذبات کی تصویر کشی کے لیے ایک دو بندوں سے کام نہیں چلتا۔ اس لیے یہ حصہ خاصہ طویل ہوتا ہے۔ حضرت علی اکبرؑ میدان جنگ میں جانے کے لیے رخصت ہوتے ہیں۔ اس موقعے کا یہ ایک بند دیکھیے۔

چھوڑ کر رونا انہیں، خیمے سے اکبر بچکے پیچھے فرزند کے روتے ہوئے مژدہ نکلے
پر عجب حال سے ہم شکل پیر بستر نکلے مژدہ کے تکتے تھے کہ خیمے سے نہ مادر نکلے
ماں کے رونے کی جو کانوں میں صدا آتی تھی
نکڑے ہوتا تھا جگر، چھپاتی پسٹی جاتی تھی

(انہیں)

۳۔۱۔۱۔۵۔۱۔۳۔ رجز :- عرب میں رواج تھا کہ میدان جنگ میں جب حریفین ایک دوسرے کے آنے سارے اور آمادہ پیکار ہوتے تھے تو نبرد آزمائی سے قبل ایک دوسرے کو لٹکارتے تھے اور اپنی اپنی شجاعت، دلیری، قوت و عظمت کا نہایت طاقت اور جوش سے برملا اظہار کرتے تھے۔ شعر میں اس موقعے کی تصویر کشی اور فریقین کے فخریہ اظہار کو اصطلاحاً ”رجز“ کہا جاتا ہے۔ مرثیہ گوئیوں نے اپنے اکثر مرثیوں میں اس موقعے کی نہایت موثر اور جوشیلی تصویریں پیش کی ہیں۔ مثلاً حضرت امام حسینؑ کی زبانی یہ اشعار :-

آگے بڑھوں جو تیر کو چلتے میں جوڑ کے بھاگیں خطا شعار کسانوں کو چھوڑ کے
بے کار کردوں شیر کا پنجہ مڑوڑ کے پٹکوں زمین پر درخیز کو توڑ کے
اُنوں طبق زمین کے یوں جھک کے زین سے

جس طرح جھاڑ دیتے ہیں گرد آستین سے

دنیا ہواک طرف تو لڑائی کو سر کروں آئے غضب خدا کا اُدھر رُخ جدھر کروں
بے جبہ نکل کاہ قضا و قدر کروں اُٹھکی کے اک اشارے میں شق انحر کروں

طاقت اگر دکھاؤں رسالت مآب کی

رکھ دوں زمین پہ چپیر کے ڈھال آفتاب کی

۳۔۱۔۱۔۵۔۱۔۳۔ رزم :- مرثیے کا یہ خاص الخاص حصہ ہوتا ہے۔ ایک خیال ہے کہ اردو مرثیوں میں رزم لکھنے کی روایت ضمیر نے شروع کی جسے دبیر اور ان سے زیادہ انہیں نے بام عروج پر پہنچایا۔ مرثیے کا یہ حصہ اس لحاظ سے سب سے زیادہ اہم ہے کہ اس میں واقعات

جنگ بہ تفصیل اور تمام جزئیات کے ساتھ بیان کیے جاتے ہیں۔ شاعرانہ فکر، اندہ تخیل اور قوتِ اظہار کے شاہکار اسی حصے میں نظر آتے ہیں۔ فریقین کی تمام حرکات و سکنات پورے جوش و خروش کے ساتھ بیان کی جاتی ہیں۔ میدانِ جنگ کی ساری کیفیات کے مرتقے صفحہ قرطاس پر اُتار دیے جاتے ہیں۔ متحرک اور رسمی پیکروں کی ایک لامتناہی دنیا اس حصے میں سانس لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ مرثیے کا یہ وہ حصہ ہے جو کسی قدر اُردو شاعری میں ”مذبیہ“ کی کمی کو پورا کرتا ہے۔ مرثیے کا یہ اگرچہ محض ایک جزو ہے تاہم اس قدر مکمل اور بھرپور کہ یہ خود اپنے بہت سے ذیلی اجزاء کو گھیر لے رہا ہے۔ مثلاً جنگ کی عمومی ہنگامہ آرائی، فوجوں کی تیاری اور سامانِ حرب، سپاہ کی جنگ کے لیے آمادگی اور بے چینی، اہل معرکہ آرائی کی تصویر کشی اور فنونِ جنگ کا ذکر، گھوڑے کی تعریف، اس کے سراپا کی تصویریں، اس کے غیظ و غضب اور تیز رفتاری کے مرتقے اور بہ طورِ خاص تلوار کی مختلف حالتوں کے نہایت پُر قوت بیانات مجموعی طور پر مرثیے کو نہایت جاندار و شاندار شاعرانہ شاہکار بنا دیتے ہیں۔ شاعر کی برق رفتار ذہنی حالتوں اور کیفیتوں کا اظہار رزم کے گونا گوں بیانات سے بہ خوبی ہوتا ہے۔

چند مثالیں پیش ہیں، جنگ کی ایک عمومی حالت اور اس سے پیدا شدہ خوف و دہشت کے ماحول کی نقش گری کے لیے یہ اشعار دیکھیے۔

اللہ دے زلزلہ کہ رزتے تھے دشت و در جنگل میں چھپتے پھرتے تھے ڈر ڈر کے جانور

جنات کانپ کانپ کے کہتے تھے احوذر دنیا میں خاک اڑتی ہے اب جائیں ہم کدھر

اندھیر ہے، انٹنی برکت اب جہان سے

نومل گیار میں کا طبق آسمان سے

(انیس)

جنگ کے لیے فوج کی تیاری اور سامانِ حرب کی یہ تصویر دیکھیے۔

اُمڈی ہوئی تھی فوج پہ فوج اور دُل پہ دُل تھے بد چپیوں کے صورتِ مقراض پھل پہ پھل

خنجر وہ جن کی آب میں تھی تلہنی ابل وہ گز جن کے دُڑ سے گرے دیونہ کے بھل

دو دو تبر تھے پاس ہر اک خود پسند کے

حلقوں پہ تھے پچھے ہوئے حلقے کسند کے

(انیس)

حضرت امام حسینؑ کے رفقا کی جنگ کے لیے آمادگی اور راہ حق میں قربان ہو جانے کے لیے بے چینی اور بے قراری کی یہ متحرک تصویریں دیکھیے۔

تھا ہوا بڑھا کوئی قبضے کو چوم کے سہا لا کسی نے رکھ لیا کاندھے پہ جھوم کے
یولا کوئی یہ غول میں کیا شام و روم کے ٹکڑے اڑائیں گے عمر و شمر شوم کے

نامرد جو ہیں، آنکھ چراتے ہیں مرد سے

دونوں کو چار کر کے پھریں گے نبرد سے

دولاکھ سے نظر کسی عنازی کی لڑ گئی بل کھا کے زلف رُخ پہ کسی کے اڑ گئی
چتون کسی کی شور و ہل سے بگڑ گئی منہ سُرخ ہو گیا، شکن ابرو پہ پڑ گئی

نکلا کوئی سسند کو رانوں میں داب کے

غصے سے رہ گیا کوئی ہونٹوں کو چاب کے

بڑھ کر کسی نے تیر ہلایا کمان سے نیزہ کوئی ہلانے لگا آن بان سے

نعرہ کسی کا پار ہوا آسمان سے تلوار کھینچ لی کسی مفر نے میان سے

اک شور سنا کہ تلخ کیا ہے حیات کو

لاشوں سے چل کے پاٹ دو تہر فرات کو

(انہیں)

جنگ سے قبل کی ان تصویروں کے بعد اصل معرکہ آرائی اور فریقین کی نبرد آزمائی کے

یہ متحرک اور چلتے پھرتے مرقعے دیکھیے۔

نیزے لے لے، وہ چل گئیں چوٹیں کہ الاماں ہر طعن قہر کی تھی، قیامت کی ہر حکاں

چنگاریاں اڑیں، جو سناں سے لڑی سناں دواڑ دے گتے تھے، نکالے ہوئے زباں

پھیلے شر بہ رندوں کی جائیں ہوا ہوئیں

شمعوں کی تھیں ٹوئیں کہ ملیں اور جدا ہوئیں

(انہیں)

رزم آرائی کے دوران تلوار اور تلوار بازی کے جوہروں کو مرثیہ گوئیوں نے طرح طرح سے پیش

کیا ہے اور بیانات میں آواز و نظر کی رفتار سے وہ کام لیا ہے کہ اس موقع کی تصویروں پر

سامعین اور قارئین کی نظریں کسی ایک جگہ رک ہی نہیں سکتیں۔ تلوار کے بیانات کو مولانا شبلی

مرثیہ گوئیوں کا سب سے بڑا مومنوع قرار دیتے ہیں۔ اور واقعہ یہ ہے کہ تلوار کی تعریف، اس کی
کاٹ اور تیزی و طراری کے بیانات میں مرثیہ گوئیوں نے قوتِ تخیل کے حیرت انگیز جوہر دکھائے
ہیں۔ ان بیانات میں اردو زبان مردانہ لہجے کی عجب شان رکھتی ہے۔ یہ چند مثالیں پیش ہیں۔
کیا کیا چمک دکھاتی تھی سر کاٹ کاٹ کے تنہی تھی بس تنوں سے زمیں پاٹ پاٹ کے
پانی وہ خود پیے ہوئے تھی گھاٹ گھاٹ کے دم اور بڑھ گیا سکتا لہو پاٹ پاٹ کے

کیا جانے، ملا ستامزہ کیا زبان کو

کھا جاتی تھی ہما کی طرح استخوان کو

ہر ہاتھ میں اڈا کے کلائی نکل گئی کوندی، گرمی، زمیں میں اسمانی نکل گئی
کائی زرہ، دکھا کے صفائی نکل گئی مچھلی تھی اک کہ دام میں آئی، نکل گئی

چار آئینے کے پار تھی اس آب و تاب سے

جس طرح برق گر کے ٹپک جائے آب سے

چم خم وہ تیغ کا، وہ لگاوٹ، وہ آب و تاب آتش کسی جگہ، کہیں بجلی، کہیں سحاب
سلی تھی اک پری کے شکم پر کہ اس کی تاب تیزی زباں میں وہ کہ فرشتوں کو دے جواب

جوہر سے اس کا جسم جواہر نگار تھا

گویا گھٹے میں حور کے ہیرے کا ہار تھا

پیائی تھی خونِ فوج کی اور آب دار بھی غل تھا کہ ایک گھاٹ میں پانی بھی انار بھی
بجلی بھی، ابر تر بھی، خزاں بھی، بہار بھی تلوار بھی، چھری بھی، سپر بھی، کسار بھی

پانی نے اس کے آگ و گادی زمانے میں

اک آفتِ جہاں تھی لگانے بھانے میں

(انیس)

رزم کے اس حصے میں حسین سپاہ کے اسوار کے گھوڑوں کی مدح، سراپا، خیز و غضب،
تیزی و رفتار کے بیانات بھی خاصے کی چیز ہیں۔ زورِ تخیل کی خوب خوب داد دی گئی ہے۔ چند
مثالیں ملاحظہ ہوں۔

صفات و سراپا

جرات میں رشک شیر، تو بیکل میں پیل تن پلوی کے وقت کبک درمی، جست میں ہرن
بیکل کسی جگہ، تو کہیں ابر قطرہ زن بن بن کے آنے جانے میں طاؤس کا چلن

سیماب تھا زمیں پہ، فلک پر سحاب تھا

دریا پہ موج مچتا، تو ہوا پر عقاب تھا

افروں ہے زلف حور سے خوش بویاں کی دیکھیں تو لیں بلائیں سرا بال بال کی
پریاں خرام ناز میں شاگرد چال کی غنچے میں جست شیر کی، شوخی غزال کی

وہ حسن تن پہ ساز کا، جو بن براق کا

دل دل کے ہاتھ پانو، تو چہرہ براق کا

غنچے میں انکھڑیوں کے اُبلنے کو دیکھیے جو بن میں جھوم جھوم کے چلنے کو دیکھیے
ساچے میں جوڑ بند کے ڈھلنے کو دیکھیے تنم کر کنوٹیوں کے بدلنے کو دیکھیے

وہ سختی کہ غنچہ سوسن سے تنگ کر

وہ انکھڑیاں، نعل ہوں ہرن جن کو دیکھ کر انیس

غیظ و غضب کا عالم

مانند شیر غیظ میں آیا وہ پیل تن آنکھیں اُبل پڑیں صفت آہوے ختن
ماری زمیں پہ ٹاپ کہ لرزا تمام بن نعل پڑ گیا کہ گھوڑے پہ بھی لو چڑھا ہے رن

میخیں زمیں کی اس کی ٹکا پوسے ہل گئیں

دونوں کنوٹیاں بھی کھڑی ہو کے ہل گئیں

رفتار اور تیزی

ہمٹا، جما، اڑا، ادھر آیا، اُدھر گیا چمکا، سچپرا، جمال دکھایا، سمٹھ گیا
تیروں سے اڑ کے برچھپوں میں بے خطر گیا برہم کیا صفوں کو، پرے سے گزر گیا

گھوڑوں کا تن بھی ٹاپ سے اس کی نگار تھا

ضرورت تھی نعل کی کہ سرو ہی کا دار تھا انیس

۱.۵.۱.۵.۱.۵.۱.۵ - شہادت : کہ بلائی مرثیے چونکہ ایک المناک تاریخی واقعے کو پیش کرتے

ہیں، اس لیے ان میں سے ہر ایک کا اختتام حضرت امام حسینؑ یا ان کے رفقا میں سے جس

کے بارے میں وہ مرثیہ ہے، ان کی شہادت اور ماتم و بین کے بیانات پر ہوتا ہے۔ رزم گاہ
میں جرأت، بہادری اور سپاہ حریت کے بے شمار جنگ بازوں کو موت کے گھاٹ اتارنے
کے بیانات کے بعد شہادت کا مرحلہ آتا ہے۔ مرثیوں میں دیگر اجزاء کی طرح یہ حصہ بھی
بہت جاندار اور حزن و ملال کا شاہکار مرقع ہوتا ہے۔ میدان جنگ میں بے مثال بہادری
کے ساتھ حریفوں کے نرمے میں گھرے ہوئے معرکہ آرائی کرتے کرتے بھروح ہو کر
گر جانے سے لے کر دم نکلنے تک کا عرصہ مرثیے میں شہادت کا حصہ ہوتا ہے، اس کے بعد
ماتم و بین کا جز شروع ہو جاتا ہے۔ حضرت علی اکبرؑ کی شہادت کا یہ دلہندہ و پُر اثر منظر دیکھیے۔

دیکھی عجیب حالت مسر زندہ نوجواں پیکاں گئے میں ہونٹوں پہ نکلی ہوئی زباں
تن پر جراحستہ تبر و خنجر و سناں گردن تھی کج، پھری ہوئی آنکھوں میں تلیاں

ٹاپوں سے مرکبوں کی جراحت پھٹے ہوئے

چہرہ سفید، خاک میں گیسواٹے ہوئے

حضرت امام حسینؑ تحت جگر کی یہ حالت زار دیکھ کر فرماتے ہیں۔

کیوں کھینچتے ہو پاؤ کو اے میرے گلِ عذار کیوں ہاتھ اٹھا اٹھا کے پٹکتے ہو بار بار

آنکھیں تو کھول دو کہ مراد دل ہے بے قرار بیٹا! تمہاری ماں کو تمہارا ہے انتظار

بہنیں کھڑی ہیں درد پہ بڑے اشتیاق میں

اکبرؑ! تمہاری ماں نہ جیسے گی فراق میں

غش میں سنا جوں ہی علی اکبرؑ نے ماں کا نام کس یاس کی نگاہ سے دیکھا سوے خیام

سو کھی زباں دکھا کے یہ بولا وہ تشنگان شدت یہ پیاس کی ہے کہ دشوار ہے کلام

اب اور کوئی دم کا پسر یہہاں ہے

امداد یا حسین! کہ پانی سیں جان ہے

فرمایا شہبازؑ، اے علی اکبرؑ! میں کیا کروں پانی نہیں ہے مجھ کو میسر، میں کیا کروں

گھرے ہیں نہسہر کو یہ ستم گز میں کیا کروں کچھ بس نہیں مرا، مرے دلبر میں کیا کروں

اعدائے دیں گے بوند اگر لاکھ کد کریں

بیٹا! تمہاری ساقی کو ٹر مسد کریں

حضرت یہ کہتے تھے کہ چلا خلق سے ہمسرہ اتنی زباں ملی کہ "حند حافظ اسے پرہیز
 چمکی جو آئی، تنہا سب باتھ سے جگر انگڑائی لے کے رکھ دیا شہہ کے قدم پر سر
 آباد گھر، لٹا شہہ والا کے سامنے
 بیٹے کا دم نکل گیا بابا کے سامنے

(انیس)

۱. ۵. ۱. ۱. ۳۔ ماتم و بین :- عموماً یہ مرثیے کا آخری حصہ ہوتا ہے اور رنج و الم کے
 جذبات کی عکاسی کے لحاظ سے نہایت پُر اثر ہوتا ہے۔ دسج بالا اشعار کے تسلسل میں بین
 کے یہ دو بند ملاحظہ کیجئے :-

لکھتا ہے ایک راوی غم گین و پڑمال یعنی اُدھر ہوا علی اکبرؑ کا انتقال
 نکلی حرم سے ایک زنِ فاطمہؑ جمال گویا جنابِ سیدہ کھولے ہوئے تھیں مال
 تھی اس طرح سے رُخ پہ ضیا اس جناب کے
 حلقہ ہو جیسے نور کا گردِ آفتاب کے

چلائی تھی، ارے مرا پیارا ہے کس طرف اے آسماں ! وہ عرش کا تارا ہے کس طرف
 اے ابرِ شام ! چاند ہمارا ہے کس طرف اے ارض ! وہ سدھارا ہے کس طرف
 ہے ہے، سناں سے جان نہی میہان کی
 میت کدھر کو ہے میرے کرۂ ملِ جوان کی

(انیس)

۱. ۵. ۱. ۱. ۳۔ واقعتاً کربلائی مرثیے بہ لحاظ موضوع متنوع اور ہمہ گیر شاعری کے بہت محدود
 امکانات رکھتے تھے لیکن مرثیہ گوئیوں کا یہ واقعی بڑا کمال ہے کہ انہوں نے اپنی بے پناہ تخلیقی
 قوت سے اس محدود میدان کو نہایت وسیع و ہمہ گیر بنا دیا اور اس صنعت کو اعلیٰ اور عظیم
 شاعری کی صفت میں لاکھڑا کیا۔ اس کے لیے انہوں نے انسانی رشتوں، جذبات و احساسات
 کی آفاقیت اور شعر کے جملہ محاسن کو ہر لمحہ پیش نظر رکھا۔ واقعہ نگاری، مختلف موقعوں کی تصویر
 کشی، اعلیٰ درجے کی کردار نگاری اور نازک سے نازک جذبے اور احساس کی ہوبہو لیکن نہایت
 موثر و دلآویز عکاسی کے علاوہ مناظرِ قدرت کے شگفتہ و بلیغ بیانات نے مرثیوں میں جان
 پیدا کر دی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہ صنعت محض رونے اور رولانے کے جذبے اور طرزِ اظہار تک

محدود نہیں رہی۔ شاعرانہ ہمہ گیری کے نقطہ نظر سے مرثیے کی تمہید قصیدے کی تشبیہ کی طرح خاصے کی چیز ہوتی ہے۔ قصیدے کی تشبیہ کی مانند مرثیے کی تمہید بھی موضوع کا تنوع رکھتی ہے۔ تمہید میں مرثیہ گوئیوں نے کہیں حضرت امام حسینؑ کے نکتے سے سفر، سفر کی تیاری، سفر کے پرخطر حالات اور موسمی اثرات، اہل خانہ اور اہل شہر کے خدشات و اندیشوں کو سخن بند کیا ہے تو کہیں اپنی شاعرانہ عظمت اور بڑائی میں فخریہ اشعار لکھے ہیں۔ کہیں میدان کربلا میں حضرت امام حسینؑ اور ان کے رفقاء کی آمد، قیام کے لیے جنگ کی تلاش اور خیمہ آرائی، اس جگہ کی ویرانی اور وحشت انگیزی کی تصویریں اتاری ہیں۔ کہیں یہ ہوا ہے کہ نہر فرات کے کنارے قافلہ حسینی قیام پذیر ہے، صبح کی پسیدی نمودار ہو رہی ہے تو صبح کے وقت کو اس کی ساری شگفتگی اور سازگی کے ساتھ مرثیے کی تمہید بنایا گیا ہے اور یہ تمہید وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جوں جوں دن چڑھتا ہے اور گرمی میں شدت پیدا ہوتی ہے، ایک احساس سے دوسرے احساس کو کمیٹی ہوئی آگے بڑھتی رہتی ہے یہاں تک کہ مرثیے کا اصل موضوع یعنی رزم و شہادت کا اس سے نہایت فطری انداز میں سلسلہ قایم ہو جاتا ہے۔ صبح کے مناظر اور گرمی کی شدت کی تصویریں آتے آتے میں مرثیہ گوئیوں نے محاسن شعری مثلاً تشبیہ و استعارے اور ضائع بدائع سے وہ زبردست اور قادرانہ کام لیا ہے کہ یہ صفت نہ صرف یہ کہ اردو کی اصنافِ سخن میں ایک محترم اور ہتھم بالشان صفت کے درجے پر پہنچ گئی بلکہ عالمی ادب میں نچرل شاعری کی صفت اول میں جانی جیسی۔ صبح اور گرمی کی یہ تصویریں دیکھیے۔

صبح: وہ دشت، وہ نسیم کے جھونکے کوہ سبزہ زار پھولوں پہ جا بہ جا وہ گہرائے آب دار
اُنھنا وہ بھوم بھوم کے شاخوں کا بار بار بالائے نخل ایک جو بسیل تو گل ہزار

خواباں تھے زیب گلشن زہرا جو آب کے

شبِ نیم نے بھر دیے تھے کنوے گلاب کے انیس

گرمی: شیر اُٹھتے تھے نہ دھوپ کے اے کھارے آہونہ منہ نکالتے تھے سبزہ زار سے

آئینہ مہر کا تھا مکدر غبار سے گردوں کو تپ چڑھی تھی زمیں کے بخار سے

گرمی سے مضطرب تھا زمانہ زمین پر

مجھن جاتا تھا جو گرما تھا دانہ زمین پر انیس

۱۰۱۔۱۰۲۔ اس جائزے کو مرثیہ اور فنِ مرثیہ پر کوئی مضبوط و جامع جائزہ نہ سمجھا جائے۔

یہاں محض اُن چند موضوعاتی پہلوؤں کی نشان دہی کی گئی ہے جن سے کہ اس صنف کی صنفی شناخت قائم ہوتی ہے۔ مثالیں اگرچہ صرف ایک مخصوص ہیئت یعنی مسدس سے تعلق رکھتی ہیں، لیکن اس سے یہ نہ سمجھ لینا چاہیے کہ مرثیے کے لیے یہی ایک ہیئت مخصوص رہی ہے۔ شروع میں عرض کیا جا چکا ہے کہ قدیم مرثیوں اور عصر حاضر کے مرثیوں میں اور بھی دوسری ہیئیں مثلاً چو مصرعہ (دو بیٹی) ترکیب بند، ترجیع بند، مخمس، غزل، مثنوی وغیرہ کا بھی استعمال ہوا ہے۔ لہذا مرثیے کی صنفی شناخت کا واحد وسیلہ اس کا مخصوص موضوع ہے، ہیئت نہیں۔

۴۰۱۰۱۰۸۔ واقعاتِ کربلا کے علاوہ جو مرثیے کسی شخص کی موت پر اظہارِ غم کے لیے لکھے جاتے ہیں، انہیں کربلائی مرثیوں سے الگ کرنے کی خاطر ”شخصی مرثیے“ کہا جاتا ہے۔ اردو میں اس نوع کے مرثیوں کی بھی کمی نہیں۔ کربلائی مرثیوں کے لیے مسدس کی ہیئت پسندیدہ اور مقبول بھی ہوئی لیکن شخصی مرثیوں کے لیے کسی ہیئت کی تخصیص نہیں۔ غالب نے مرثیہ عارف غزل میں، حالی نے مرثیہ غالب ترکیب بند میں، اقبال نے اپنی والدہ کا مرثیہ مثنوی کی ہیئت میں لکھا۔ چکبست نے شخصی مرثیے مسدس میں لکھے۔ شخصی مرثیوں میں بھی مرنے والے کے اوصاف حمیدہ کا ذکر اور اُسے عقیدت مندانہ خراج پیش کیا جاتا ہے، چند اشعار دیکھیے۔

بسببِ ہند مر گیا یہاں	جس کی تھی بات بات میں اک بات
نکتہ داں نکتہ سنج نکتہ شناس	پاک دل پاک ذات پاک صفات
شیخ اور بذلہ سبغ شوخ مزاج	زند اور مرجع کرام و ثقات
لاکھ مضمون اور اس کا ایک مضمون	سو تکلف اور اس کی سیدھی بات
دل میں چبھتا تھا وہ اگر بہ مثل	دن کو کہتا دن اور رات کورات
ہو گیا نقش دل پہ جو لکھا	قلم اس کا تھا اور اس کی دولت
تھیں تو دلی میں اس کی باتیں تھیں	لے چلیں اب وطن کو کیا سوغات
اس کے مرنے سے مر گئی دلی	خواجہ نوشہ تھا اور شہر برات
یاں اگر بزم تھی تو اس کی بزم	یاں اگر ذات تھی تو اس کی ذات

ایک روشن دماغ ستانہ رہا
شہر میں اک چراغ تھا نہ رہا

(حالی، مرثیہ غالب)

۴۰۱.۱.۸.۱۔ شخصی مرثیہ کی اصطلاح آج کل زیادہ رائج نہیں ہے بلکہ مرثیہ اپنے سیاق و سباق کے اعتبار سے ”شخصی“ یا ”کر بلائی“ سمجھا جاتا ہے۔ عام طور پر یوں کہتے ہیں کہ مثلاً وحید اختر نے حضرت علی اصغرؑ پر مرثیہ لکھا ہے اور مثلاً صنفی لکھنوی نے حالی کا مرثیہ لکھا ہے یعنی جو مرثیہ کر بلا کے واقعات سے متعلق ہیں۔ ان کے لیے ”پر“ اور دوسری طرح کے مرانی کے لیے ”کا“ کی علامت استعمال ہوتی ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کر بلا کے واقعات پر مرانی کے بارے میں گفتگو کرتے وقت ہمارے ذہن میں کر بلائی کرداروں سے زیادہ وہ سارا المیہ ہوتا ہے جو کر بلا میں آل رسول پر گزرا۔ دوسرے اشخاص یا موضوعات پر لکھے ہوئے مرانی میں شخصی حوالہ زیادہ فوری ہوتا ہے۔ کر بلائی مرثیوں میں واقعات کو اور کسی شخصیت کے مرثیہ میں ”شخص“ کو مد نظر رکھا جاتا ہے اس لیے واقعے کی مناسبت سے ”پر“ اور شخص کی مناسبت سے ”کا“ کا استعمال کیا جاتا ہے۔ لہذا یہ امر مسلم ہے کہ کر بلائی مرانی کا ذکر کرتے وقت ہم ”مرثیہ“ کا تصور ایک ایسی صنف کے طور پر کرتے ہیں جو کر بلا میں پیش آئے جملہ واقعات سے متعلق ہو، محض کسی شخص کی ذات سے نہیں۔

۴۰۱.۲۔ واسوخت

۴۰۱.۲.۱۔ اردو شاعری میں چار بڑی اور اہم اصناف (غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ) کے علاوہ کچھ اور بھی چھوٹی مٹی اصناف رائج رہی ہیں جن میں سے بعض خاصی اہم اور دلچسپ بھی ہیں اور جن کی اپنی ایک مخصوص روایت رہی ہے۔ انہیں میں سے ایک صنف واسوخت کی ہے۔

۴۰۱.۲.۲۔ واسوخت اس لحاظ سے ایک دلچسپ صنف ہے کہ اس میں غزل کے روایتی عاشق کی نیاز مندی اور خود سپردگی کے بجائے اس کے پندار و خود داری کا اظہار ہوتا ہے عشقیہ شاعری کی اس فضا میں جہاں ہر بلندی، ہر خوبی اور ہر آسائش محبوب کے قدم چومتی تھی اور ہر پستی، ہر خرابی اور ہر مصیبت بے چارے عاشق کی بلا شرکت غیرے اقدیر ہو کرتی تھی، واسوخت کا یہ انداز یقیناً حبس کے ماحول میں تروتازہ اور شگفتہ ہوا کا ایک نرم دجاں فزا جھونکے کا درجہ رکھتا، اگر اس کی قدر و قیمت کا ہمارے شاعروں نے صحیح اندازہ کر کے اس صنف کو باوقار بنایا ہوتا۔ مگر ایسا نہیں ہوا۔

۴۰۱.۲.۳۔ اس اصطلاح کا اطلاق ایک ایسی شعری تخلیق پر کیا جاتا ہے، جس میں عاشق

خلافتِ عادت و روایت معشوق سے نہ صرف بے پروائی، بے التفاتی اور بے زاری برتا ہوا نظر آتا ہے بلکہ اپنی فطرت کے برعکس جراتِ اظہار کا ثبوت دیتے ہوئے اُسے کھری کھری اور جلی کٹی بھی ٹھنڈا دیتا ہے۔ صاف گوئی اور بالخصوص جراتِ اظہار کی اس صفت کی وجہ سے عاشق کی سیرت چمک اٹھنے کے اس صنف میں خاصے امکانات تھے مگر ہوا یہ کہ یہ صنف مبتذل اور عایانہ خیالات میں اُلجھ کر اپنی وقعت کھو بیٹھی، جس سے یہی نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ کم و بیش یہ صنف بھی ریختی کی طرح ایک نوال پذیر معاشرے کی پیداوار تھی۔

۴۔۱۰۲۰۳۔ بہر کیف اس صنف کی کل موضوعاتی کائنات یہ ہے کہ عاشق اپنے محبوب کی بے التفاتی، جفاکشی اور ستم شکاری سے تنگ آکر اپنی زبان کھولنے کی جرات کرتا ہے اور اُسے کُلمے لفظوں میں یہ باور کرائنے کی کوشش کرتا ہے کہ تیرے حسن کی جو کچھ بھی قدرو قیمت اور اہمیت ہے، وہ ہمارے بے لوث اور شدید جذبہ عشق ہی کی بدولت ہے، ورنہ ہمارا عشق ایک اُل حقیقت نہ ہوتا تو تیری اہمیت کیا سکتی۔ ہم سے اور ہمارے عشق سے پہلے تیری جانب التفات کرتا ہی کون تھا؟ ہمارے عشق اور ہماری توجہ خاص ہی نے تجھے اور تیرے حسن کو مشہور اور قابلِ توجہ کیا۔ اب تو ہے کہ ہم ہی سے بے نیاز اور بے پروا ہو گیا ہے۔ مگر تیرا یہی طرزِ عمل اور یہی طور ہے تو جواب ہمیں بھی تیری کوئی پروا نہیں۔ تجھ سے بہتر اور تجھ سے زیادہ حسین معشوقوں کی اس دنیا میں کوئی کمی نہیں۔ ہم کوئی اور معشوق ڈھونڈ لیں گے اور اس کے ساتھ یارِ اندہ بڑھا کر ہم تجھے رشک و حسد کا پیکر بنا دیں گے۔

تو ہے ہر جانی تو اپنا بھی یہی طور ہے تو نہیں اور سہی، اور نہیں اور سہی
یہ ہے اس صنف کا کل فلسفہ جسے ہم صرف ایک لفظ ”دھمکی“ سے تعبیر کر سکتے ہیں، جس سے اس کی موضوعاتی تنگ دامانی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

۴۔۱۰۲۰۵۔ اس سکر ہی ہوئی موضوعاتی کائنات کے باوجود اس صنف کی اساس ایک مخصوص جذبہ پرستی، اس لیے مثنوی کے برعکس اس صنف میں داستان یا کرداروں کا سہارا لیے بغیر جذبات کی اعلیٰ اور مرتفع سطح کے اظہار کی خاصی گنجائش پیدا کی جاسکتی تھی، مگر یہ سب کچھ اس لیے نہ ہو سکا کہ یہ صنف بھی ایک نئے اور منحرفانہ اندازِ نظر کو اپنانے کے باوجود اپنے آپ کو مصنوعی فضا، روایتی، پامال اور فرسودہ باتوں سے محفوظ نہ رکھ سکی۔ اگر شخصی واردات اور عشق کے پندار کے اظہار میں اجتہادانہ روش اور مردانہ عزم و استقلال کی ڈگر اختیار کی جاتی،

اور معشوق کو محض دھمکی دینے تک ہی موضوع کو محدود نہ رکھا جاتا تو واسوخت کی ترقی ممکن تھی
۴۰۱۰۲۰۶۔ ایسا لگتا ہے کہ "واسوخت" کا لفظ "واسوختن" سے مشتق ہے اور جس کے مطابق
معنی یہ ہیں کہ عاشق اپنے معشوق سے اکتا کر اس کی طرف سے منہ موڑ لے۔ واسوخت، جیسا کہ
عرض ہوا، اگرچہ از خود ایک میوہ المعنی صنف ہے، لیکن اس کی یہ تعریف اسے اور زیادہ محدود
کر دیتی ہے۔ واسوخت کا دائرہ کار بہ حیثیت ایک صنف سخن کے بہر حال اس تعریف سے کسی
قدر وسیع ہے۔ ڈاکٹر ابو محمد سحر کے الفاظ میں واسوخت کی صحیح تعریف یوں ہے :-

"واسوخت وہ صنف سخن ہے، جس میں عاشق، معشوق کی متلون مزاجی، کج
ادائی اور ہرجائی پن سے تنگ آکر اس کو جلی کٹی سنا تا ہے اور غم و غصہ کے
عالم میں کسی دوسرے معشوق سے محبت کرنے کی دھمکی دیتا ہے۔ معشوق اس
سے سراسیمہ ہو کر عاشق سے از سر نو قول و قرار کرتا ہے اور عاشق و معشوق کے
درمیان صلح و صفائی ہو جاتی ہے۔"

(ماہنامہ "زنجیر" بھوپال: اپریل ۱۹۶۴ء)

۴۰۱۰۲۰۷۔ کہیں اور دل لگانے کی دھمکی، اس کے نتیجے میں تجدید محبت اور صلح صفائی کی اس
صورت ہی نے دراصل اس صنف کو موثر اور بڑی صنف بننے کے امکانات سے دُور رکھا۔ ورنہ
بہ صورت دیگر ناکامی عشق کے المیہ کو سوز و گداز کے ساتھ پیش کیا جاسکتا تو یہ صنف اپنے نام
"واسوخت" کی معنویت کو برقرار رکھ سکتی تھی۔

۴۰۱۰۲۰۸۔ بہر حال یہ صنف سخن اپنے موجود سیاق و سباق کی وجہ ہی سے صنفی شناخت رکھتی
ہے، اس کے لیے کوئی شعری ہیئت مخصوص نہیں رہی۔ یہ ضرور ہوا ہے کہ ابتدا میں واسوخت
مثنوی یعنی آٹھ مصرعوں کی ہیئت میں لکھے جاتے تھے۔ ہر ایک بند کے اولین چھ مصرعے ہم
قافیہ ہوتے تھے اور ٹیپ کا شعر کسی اور قافیہ میں ہوتا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ میر تقی میر نے اس
ہیئت سے انحراف کیا اور واسوخت کے لیے سُدس یعنی چھ مصرعوں کی ہیئت اختیار کی ہے
تنگ اب حد سے زیادہ ہو کے ہیں یاد رہے بس بہت ہی ترے الطوار سے ناشاد رہے
کب تک اس طور کوئی اسے ستم ایجا د رہے دن کو بیدار رہے رات کو سنا د رہے

ہے قریب اب کہ ترے کوچے سے اُٹھ کر جاؤں

بے حیت ہی ہمیں کہیو اگر سچہ آویں

(میر)

ہیئت میں سیر کی اس مخرقانہ روش کے بعد سے مسدس اس صنف کے لیے ایک معیاری ہیئت سمجھی جاتی رہی مگر پھر بھی محض مسدس ہی اس کی ہیئت شناخت نہ بنی کیونکہ آتش، مومن اور ہلکے زمانے میں فیض نے بعض دوسری ہیئتوں میں بھی واسوخت لکھے بغزل کی ہیئت میں مومن کے ایک واسوخت کے یہ چند اشعار دیکھیے۔

اب اور سے لو لگائیں گے ہم	جوں شمع بجھے جلا میں گے ہم
بر باد نہ جائے گی کدورت	کیا کیا تری خاک اڑائیں گے ہم
دل دے کے اک اور لالہ روکو	ہر داغ پہ داغ کھائیں گے ہم
لب کا ترے دعوے مسیحی	مر، اور پہ، آزمائیں گے ہم
گر تیری طرف کو بے قراری	کھینچے گی تو لوٹ جائیں گے ہم
گر دیکھ کے ہنس دیا ہمیں تو	منہ پھیر کے مسکرائیں گے ہم
پھر تیری ہوا کا دم بھرا تو	جی ہی کو ہوا بتائیں گے ہم

بُتِ حنائی میں ہو گر ترا گھر

مومن ہیں تو پھر نہ آئیں گے ہم

۳.۱.۳۔ شہر آشوب

۳.۱.۳.۱۔ سماجی مسائل کے تخلیقی اظہار کے لیے اس صنف میں خاصی گنجائش تھی، لیکن ہمارے کلاسیکی شعراء نے اس سے قرار واقعی فائدہ نہیں اٹھایا۔ اس کا نام اس کے مخصوص موضوع کی طرف نہایت واضح اشارہ کرتا ہے یعنی یہ وہ صنف ہے جس میں کسی شہر کے پُر آشوب حالات کا ماحکہ کیا جائے۔ شہر ہو یا دیہات، ملک ہو یا کوئی قوم، ان پر اگر کوئی تباہی آتی ہے یا انہیں کسی بربادی یا نا مساعد حالات و واقعات سے دوچار ہونا پڑتا ہے، تو یہ محض کسی ایک شہر یا خطے کا مسئلہ نہیں رہ جاتا بلکہ یہ ایک انسانی مسئلہ بن جاتا ہے۔ لہذا شہر آشوب دراصل وہ مخصوص نظم ہے جس میں بربادیوں اور تباہ کاریوں کو درد مندی کے ساتھ پیش کیا جائے۔ سیاسی، سماجی اور اقتصادی بد نظمی اور مفلوک الحالی کے پُر اثر اور درد مندانہ بیانات کے لیے جہاں شاعر کا ایک طرف زرخیز تخلیقی ذہن کا مالک ہونا ضروری ہے وہاں یہ بھی ضروری ہے کہ اس کا اپنے معاشرے، ماحول اور زندگی سے نہایت گہرا رشتہ ہو۔ اس کی

نظر میں درآئی اور شاہدے میں غم ہو اور وہ چھوٹی سے چھوٹی اور معمولی سے معمولی باتوں میں غیر معمولی تخلیقی منویت پیدا کر سکتا ہو۔

۲۰۱۔۲۰۲۔ شہر آشوب کی معنی شناخت اس کے مخفوس موضوع پر منحصر ہوتی ہے۔ اس کے لیے کوئی ہیئت مختص نہیں رہی۔ چنانچہ شاعروں نے شہر آشوب مختلف ہیئتوں میں لکھے۔ مثلاً غزل کی ہیئت میں بھی لکھے اور مثنوی، مخمس اور مسدس کی ہیئتوں میں بھی۔ یہ ایک الگ بات ہے کہ ہیئت پرستانہ رجحان کی وجہ سے انہیں ہیئت کی بنا پر کبھی قصیدہ کہا گیا اور کبھی مخمس یا کچھ اور۔ اگر کوئی شہر آشوب غزل کی ہیئت میں ہے تو اس نوع کے شہر آشوب پر ”قصیدہ شہر آشوب“ کا عنوان چسپا کیا گیا۔ اگر مخمس میں ہے تو اسے ”مخمس بہ طرز شہر آشوب“ کا نام دیا گیا اگر اس صنف کے سلسلے میں صرف موضوع کو مد نظر رکھا گیا ہوتا تو اس قسم کی ابھنیں پیدا نہ ہوتیں۔ حاتم اور سودا کے وہ شہر آشوب جن میں ان زمانوں کے انتشار، رئیسوں کی مفلوک حالی اور تنخواہ داروں کو تنخواہ کے نہ ملنے کی وجہ سے ان کی حسرت کے مرقعے اُتارے گئے ہیں، غزلیہ ہیئت کی وجہ سے خواہ مخواہ قصیدہ کہلاتے ہیں حالانکہ ان کا موضوع وہی ہے جو نظیر اکبر آبادی کے شہر آشوب کا ہے اور جو مخمس کی ہیئت میں ہے۔ بطف کی بات یہ ہے کہ حاتم اور سودا کے غزل والی ہیئت کے شہر آشوب محض ہیئت کی بنا پر قصیدہ کہلاتے ہیں اور نظیر اکبر آبادی کا مخمس کی ہیئت والا شہر آشوب موضوع کی وجہ سے شہر آشوب کہا جاتا ہے۔ ایک صنف کی شناخت کے لیے یہ دہرا معیار کیوں؟ یہ امر یہ سوال یقیناً پیدا کرتا ہے کہ آخر شہر آشوب کی معنی شناخت موضوع پر مبنی ہونی چاہیے یا ہیئت پر؟ بالفرض اگر ہم ہیئت کو اس معاملے میں بنائے ترجیح قرار دیں تو کس ہیئت کو؟ غزل (یا قصیدہ) کو یا مخمس کو یا مسدس کو یا کسی اور ہیئت کو؟ ظاہر ہے کہ یہ ساری کی ساری ہیئیں تو اس کی شناخت کا پیمانہ بن نہیں سکتیں اس لیے عاقبت اسی میں ہے کہ یہاں ہیئت کے تصور سے صرف نظر کیا جائے اور موضوع کو اس کی معنی شناخت کا واحد وسیلہ سمجھا جائے۔ یہاں دو مثالیں دیکھیے، ایک ایسے شہر آشوب کی جو غزل کی ہیئت میں ہے اور دوسری اس شہر آشوب کی جو مخمس کی ہیئت میں ہے تاکہ اندازہ ہو سکے کہ ہیئتوں کے اختلاف کے باوجود دونوں میں موضوع کی یکسانیت ہے۔

گھوڑا لے، اگر نوکری کرتے ہیں کسوی
تنخواہ کا سچا عالم بالا پہ مکاں ہے
گزرے ہے سدایوں غلغلائے دل کی خاطر
شمشیر جو گھر میں تو سپر بنیے کے یاں ہے

کوئی سرمہ کے خاک گریباں کسوکا چاک کوئی رووے ہے سرمہ کوئی نالگناں ہے
 سوداگری کیجے تو ہے اس میں یہ مشقت دکن میں بکے وہ جو خرید مسفہاں ہے
 ہر صبح یہ خطرہ ہے کہ طے کیجیے منزل ہر شام بہ دل و سوسہ سود و زیاں ہے
 دنیا میں تو آ سودگی رکھتی ہے فقط نام عقبا میں یہ کہتا تھا کوئی، اس کا نشان ہے
 (سودا)

بے روزگاری نے یہ دکھائی ہے مفلسی کوٹھے کی چھت نہیں ہے، یہ چھائی ہے مفلسی
 دیوار و در کے بیچ سمائی ہے مفلسی ہر گھر میں اس طرح سے بھر آئی ہے مفلسی
 پانی کا ٹوٹ جاوے ہے جوں ایک بار بند

سودا گروں کو سود، نہ بیوپاری کو فلاح بڑا زکو ہے منفع، نہ پساری کو فلاح
 دلال کو ہے یافت، نہ بازاری کو فلاح دکھیا کو فائدہ، نہ پساری کو فلاح
 یاں تک ہوا ہے آن کے لوگوں کا کار بند

جو گھوڑا اپنا بیچ کے، زریں کو گرور کہیں یا تیغ اور سپر کو لیے چوک میں پھریں
 پٹکا جو بکتا آوے، تو کیا خاک دے کے لیں جب پیش قبض بک کے، پڑے روٹی پیش میں
 پھر اس کا کون مول لے وہ لچھے دار بند

(نظیر اکبر آبادی)

ان دونوں مثالوں میں عمداً متقدم المضمون اشعار کا انتخاب کیا گیا ہے تاکہ اندازہ ہو سکے کہ
 دونوں کی ہیئتوں کے اختلاف کے باوجود دونوں کا موضوع بڑی حد تک یکساں ہے اور اسی بنا
 پر دونوں صنفاً شہر آشوب ہیں جبکہ ہیئت کو بنائے ترجیح قرار دینے کی صورت میں اول لفظ
 کو قصیدہ کہا جائے گا اور دوسرے کو مخمس، لہذا اس صنف کی واحد پہچان موضوع سے ہوتی
 ہے کہ ہر شہر آشوب میں افلاس، مفلوک الحالی اور اقتصادی بدحالی کے نغمے کہنے جاتے ہیں
 خواہ وہ کسی بھی ہیئت میں کیوں نہ ہو۔

برقی کتب کی دنیا میں خوش آمدید
آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں
مزید اس طرح کی شان دار مفید اور نایاب کتب
کے حصول کے لیے ہمارے واٹس ایپ گروپ کو
جوائن کریں

ایڈمن پیمل :

محمد ثاقب ریاض : 03447227224

صدر طاہر : 03340120123

حسنین سیالوی : 03056406067

اصناف : جن کی شناخت موضوع نہ ہئیت

۴.۲.۱.۱ - نظم

۴.۲.۱.۱.۱ - ہماری کلاسیکی تنقید میں ”نظم“ سے جملہ شاعری مراد لی گئی ہے، لہذا بلاغت کی دستیاب کتابوں میں یہ لفظ ان ہی معنوں میں استعمال ہوا ہے لیکن یہاں ہماری مراد نظم سے وہ مخصوص صنف سخن ہے جسے بالعموم ہم غزل کے مقابلے پر رکھتے ہیں۔

۴.۲.۱.۱.۲ - غزل کی ہیئت مخصوص ہوتی ہے۔ نظم کے لیے کسی خاص ہیئت کی تخصیص نہیں۔ غزل کے اشعار میں باہمی تسلسل نہیں ہوتا لیکن نظم کے اشعار موضوع اور خیال کے اعتبار سے ایک دوسرے سے پیوست ہوتے ہیں، چنانچہ یہ وہ صنف سخن ہے جو غزل کے مقابل ہر زمانے میں موجود رہی ہے اور جس کی مثالیں قلی قطب شاہ سے لے کر عہد جدید تک بہ کثرت ملتی ہیں۔

۴.۲.۱.۱.۳ - معنوی اعتبار سے ”نظم“ ایک نہایت بسیط وسیع اور ہمہ گیر اصطلاح ہے یہاں تک کہ اگر اصناف سخن میں سے غزل کو منہا کر دیا جائے تو دیگر تمام اصناف مثلاً قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، واسوخت اور شہر آشوب درحقیقت نظم ہی کے مختلف موضوعات و اسالیب تکرار پائیں گے یعنی ہر وہ شعری تخلیق جو خیال کی ریزہ کاری پر نہیں خیال و فکر کی شیرازہ بندی تسلسل اور ربط پر مبنی ہے وہ وسیع تر معنوں میں نظم ہے۔ لیکن نظم سے یہاں ہماری مراد نہ قصیدہ ہے نہ مرثیہ نہ مثنوی، نہ شہر آشوب، نہ واسوخت بلکہ وہ صنف ہے جسے ہم محض ”نظم“ ہی کہتے ہیں۔

۴.۲.۱.۱.۴ - ”نظم محض“ یا وزیر آغا کے الفاظ میں غافل نظم کا بہ حیثیت صنف سخن زیادہ صحیح تصور جدید مناظر میں واضح ہوگا۔ غزل کے مابعد دیگر اصناف سخن مثلاً قصیدہ، مثنوی، مرثیہ وغیرہ کا جدید شاعری میں وہ رواج باقی نہیں رہا جو کلاسیکی شاعری میں تھا اور جہاں یہ چاروں

اصناف اُردو شاعری کی اہم اور بڑی اصناف سمجھی جاتی تھیں۔ عہدِ جدید میں نظم کے ارتقا اور اس کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے اسے اُردو شاعری کی پانچویں اہم اور بڑی صنف قرار دیا جاسکتا ہے بلکہ موجودہ عہد میں تو اگر غزل کے دوش بدوش کوئی صنفِ سخن زندہ ہے اور پوری طاقت و توانائی کے ساتھ آگے بڑھی اور بڑھ رہی ہے تو وہ نظم ہی ہے اس لحاظ سے جدید شاعری کی سب سے بڑی دو ہی اصناف غزل اور نظم ہیں۔

۴.۲.۱.۵۔ ایک مخصوص اور معروف صنفِ سخن کی حیثیت سے نظم نظیر اکبر آبادی کی شاعری میں نظر آتی ہے اور حالی کے زمانے سے اس کی روایت کا استحکام ہوتا ہے۔ شاعر کی حیثیت سے نظیر اکبر آبادی، حالی، اقبال، چکبست، جوش، فیض، ن.م۔ راشد، میراجی، اختر الایمان، سرواڑہ جعفری، مخدوم وغیرہ کی شناخت اسی صنف سے وابستہ ہے۔

۴.۲.۱.۶۔ نظم موضوعات اور ہیئتوں کے لحاظ سے اس قدر متنوع اور ہمہ گیر صنف ہے کہ اس کے ساتھ کسی ایک یا چند موضوعات اور ہیئتوں کو مختص نہیں کیا جاسکتا۔ زندگی کے ہر واقعہ، ہر واردات، ہر مظہر، ہر رنگ، ہر جذبہ، ہر احساس، ہر کیفیت کو نظم کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ لہذا یہ صنف موضوعاً موضوعی اصناف کی صنف میں بھی نہیں بٹھائی جاسکتی اور نہ اسے موضوعی، سبکی اصناف کے خانے میں رکھا جاسکتا ہے اور نہ ہیئتِ اصناف میں اسے شمار کیا جاسکتا ہے، اس لیے کہ اس کی کوئی مخصوص ہیئت بھی نہیں ہے۔ قدیم زمانے ہی سے یہ مختلف ہیئتوں میں پیش کی جاتی رہی ہے۔ ستم کی جملہ شکلوں یعنی مثلث، مربع، مخمس، مستدس، مستطیل، مثنوی، متسبع اور معشر کے علاوہ غزل، مثنوی، ترکیب بند، ترجیع بند اور انگریزی شاعری کے اثر سے اُردو میں رواج پانے والی مغربی ہیئتوں مثلاً نظم معریٰ اور آزاد نظم میں اس صنف کو پیش کیا گیا ہے۔

۴.۲.۲۔ گیت

۴.۲.۲.۱۔ اُردو شاعری کا پیش تر سرمایہ چونکہ فارسی اور عربی سے حاصل ہوا ہے، اس لیے بلاغت کی کتابوں میں اس صنفِ سخن کا، جو ہندی الاصل ہے، ذکر نہیں ملتا۔ اُردو میں گیت ہندی شاعری کے اثر سے داخل ہوا۔ ہماری شعری اصناف میں اس کا ذکر کم از کم آج کے زمانے میں ناگزیر ہے۔

۴.۲.۲.۲۔ صنف کے لحاظ سے گیت بھی موضوعات کا تنوع رکھتا ہے، اس لیے نظم کی طرح اسے

بھی کسی خاص موضوع تک محدود نہیں رکھا جاسکتا۔ جذبہ احساس کی نازک تر اور باریک سے باریک کیفیات گیت کا موضوع بن سکتی ہیں۔ عشق، بگلی، عبادت، محنت، رزم، یزم، غرض کہ ہر وہ شے جو انسانی احساس کا حصہ ہے، گیت میں اس کا اظہار کیا جاسکتا ہے۔

۴۰۲۰۲۰۳۔ اصلاً گیت کا مزاج ان کیفیات کا آئینہ دار ہے جنہیں نسوانی کہا جاتا ہے یعنی شاعری کی یہ وہ صنف ہے جس میں نغمہ و صوت کے آمیزے سے نسوانیت کی تصویر کشی کی جاتی ہے۔ عورت کی وہ دلآویز اور مکمل شخصیت جو کسی اور صنفِ سخن کے قالب میں نہیں سما سکتی، گیت کے رنگ و آہنگ میں بہ کمال و خوبی رچ بس جاتی ہے۔ بہ قول وزیر آغا:-

”گیت میں عورت کی نسوانیت سمٹ کر یک جا ہو گئی ہے۔ اس کا حسن، آواز، جسم کا پوچ، یہ تمام پہلو گیت میں مجتمع ہو گئے ہیں۔“

(اردو شاعری کا مزاج، ص ۱۶۴)

۴۰۲۰۲۰۴۔ گیت کی ایک مخصوص و منفرد تہذیبی و تمدنی فضا ہے۔ ہندوستان کے تمدنی ورثے میں محبت اور نغمے کی آمیزش سے پیدا ہونے والی نہایت لطیف و دلکش روایت بھی شامل ہے چنانچہ گیت شاعری کا وہ اسلوب ہے جہاں محبت اور نغمے کا سنگم پوری لطافت کے ساتھ ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو گیت کی صنف دراصل موسیقی کا ایک صوتی اسلوب ہے، اس لیے اس کے بین السطور کم و بیش وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو موسیقی سے تعلق رکھتی ہیں مثلاً ترنم اور لے اور جھنکار اور تھاپ وغیرہ۔ دیکھا جائے تو گیت دراصل پڑھنے سے زیادہ سننے کی چیز ہے جس طرح ڈرامہ پڑھنے سے زیادہ دیکھنے کی چیز ہے۔ ڈرامہ عمل (Action) اور گیت سُراور تال کے ذریعے ہی موثر تخلیقی اظہار کرتا ہے۔ لہذا کامیاب ڈرامہ وہ ہے جس کے منظر پس منظر اور مکالموں میں عمل کی بھرپور قوت موجود ہو اور کامیاب گیت وہ ہے جس کے بولوں اور مصرعوں کے بطن میں نغمہ موجیں مار رہا ہو۔

۴۰۲۰۲۰۵۔ عورت جب مرد سے والہانہ عشق کرتی ہے تو تخلیقی فنون میں اس کا بہترین اظہار رقص اور گیت میں ہوتا ہے اور یہ خاص ہندوستانی فنون ہیں جن کی ایک نہایت اور مضبوط روایت ہے۔ اردو شاعری کی کسی صنف میں اگر ہندوستانی مزاج کی صحیح اور مکمل عکاسی نظر آتی ہے تو وہ گیت ہے۔

۴۰۲۰۲۰۶۔ غزل کے برعکاس گیت میں عورت عاشق کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور مرد اس کا

محبوب ہوتا ہے۔ عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کے سبب گیت کو ریختی سے غلط لفظ نہیں کرنا چاہیے اس لیے کہ ریختی، جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، سوتیانہ، کثیف اور مبتذل خیالات کی پروردہ ہے جبکہ گیت لطیف و متین، مہذب و شائستہ اور پاکیزہ و شریفانہ جذبات و محسوسات کے اظہار کا ایک نہایت پُر اثر ذریعہ ہے۔

۴۰۲۰۲۰۷۔ نسوانیت اور عورت کی جانب سے اظہارِ عشق کے ان مخصوص اوصاف کی وجہ سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ صنفِ سخن کی حیثیت سے گیت کا محض یہی میدان ہے یا صرف یہی اس کا مخصوص موضوع یا مزاج ہے۔ گیت کی موضوعاتی کائنات بہت وسیع ہے۔ یہ انسان اور انسان کی فطرت، عل، جذبے، احساس اور اس کے تمام تر خارجی و داخلی مسئلوں سے جڑی ہوئی ہے۔ چنانچہ عاشقانہ گیتوں کی کیفیت و نشاط اور سوز و گداز سے مملو کیفیتوں کے علاوہ دیگر موضوعات پر مشتمل محسوسات کے حامل گیتوں کی بھی اُردو شاعری میں کمی نہیں۔ وطن سے محبت، بہادری، جاں بازی اور جنگجو یا نہ جوش و خروش سے بھرے ہوئے گیت بھی ہیں۔ اور ملاحتوں، مزدوروں، پھیاریوں، کسانوں وغیرہ کے گیتوں کے علاوہ رسم و رواج، شادی بیاہ اور تہواروں اور موسموں پر بھی کافی گیت لکھے گئے ہیں۔ لہذا یہ صنفِ مینوعات کا خاصہ تنوع رکھتی ہے اور اس لیے اس کی صنفی شناخت کسی خاص موضوع پر انحصار نہیں کرتی۔

۴۰۲۰۲۰۸۔ یہی صورت اس کی ہیئت کی ہے، یعنی گیت کے لیے کوئی خاص ہیئت مخصوص نہیں رہی اور نہ اب ہے۔ اس لیے، جیسا کہ عرض کیا، اس کی صنفی شناخت نہ کسی خاص موضوع سے ہے اور نہ کسی خاص ہیئت سے۔ اس کی شناخت دراصل اس مخصوص تمدنی اور تہذیبی مزاج سے ہوتی ہے جسے ہم بجا طور پر دیسی مزاج سے تعبیر کر سکتے ہیں یا زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے زیادہ تر گیت ہندی یا ہندی الاصل بحروں میں لکھے گئے ہیں۔

۴۰۲۰۲۰۹۔ گیت کی یہ ایک مثال دیکھیے۔

روپ نگر یا آنے والے
چاندی میری نفیے تیرے
جھن جھن تیری گنگا میرے

نہن کٹیلے، ہونٹ ریلے



اُس بھرے سینے، روپ سجیلے
 زلفوں کی چھایا میں جی لے
 گیا سنے سہپہر ہاتھ نہ آئے

روپ نگریا آئے والے
 چاندی میری نغمے تیرے

پاپی دُنیا، پاپی بندے
 نگری نگری پاپ کے بھندے
 گالی، گھون، بھجے گندے
 پاپ کی ندیا بڑھتی جائے

روپ نگریا آئے والے
 چاندی میری نغمے تیرے
 جھن جھن تیری گھنگھرو میرے

(زبیر رضوی)

باب ۵

شعری ہیئتیں (۱)

متفرق شکلیں

۵.۱۔ شعری اظہار کی وہ شکلیں جنہیں صنف کا درجہ نہیں دیا جاسکتا انہیں ہم محض شعری ہیئت ہی کہہ سکتے ہیں، اس لیے کہ ان کی صرف ایک ہی شناخت ہے، اور وہ ہے ان کی ظاہری صورت۔ ان ظاہری صورتوں کو کسی ایک نہیں ایک سے زائد اصنافِ سخن کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً مرثیہ، شہر آشوب، داسوخت، نظم اور گیت چند ایسی اصناف ہیں جن کی اپنی کوئی مخصوص ہیئت نہیں اور یہ مختلف ہیئتوں میں لکھی جاتی رہی ہیں۔ آئیے دیکھیں کہ اردو شاعری میں کون کون سی ہیئتیں مروج رہی ہیں۔

۵.۲۔ غزل : باب ۲ میں غزل کا صنفِ سخن کی حیثیت سے جائزہ لیا گیا ہے لیکن وہاں یہ بھی عرض کیا گیا تھا کہ ہماری شعری روایت میں غزل کی دہری حیثیت ہے۔ یہ ایک نہایت جاندار و شاندار اور توانا صنفِ سخن ہی نہیں ہے بلکہ دیگر اصناف مثلاً مرثیہ، شہر آشوب، داسوخت، نظم وغیرہ کے لیے ایک عمدہ اور مفید ہیئت کا بھی کام دیتی ہے۔ مثلاً غزل کی ہیئت میں اقبال کی ایک نہایت مشہور نظم "تراژہ ہندی" کے یہ چند اشعار دیکھیے

سارے جہاں سے اچھا ہندوستان ہمارا	ہم بلبلیں ہیں اس کی یہ گلستاں ہمارا
پریت وہ سب سے اونچا، ہم سایہ آسمان کا	وہ سنتری ہمارا وہ پاسباں ہمارا
مذہب نہیں سکھاتا آپس میں بیرکھنا	ہندی ہیں ہم، وطن ہے ہندوستان ہمارا
یونان و مصر و روم سب مٹ گئے جہاں سے	اب تک مگر ہے باقی نام و نشان ہمارا

اقبال کوئی محرم اپنا نہیں جہاں میں
معلوم کیا کسی کو دردِ نہاں ہمارا

اس مثال میں مطلع بھی ہے۔ مقطع بھی ہے، لیکن اس کے باوجود منقذ یا غزل نہیں ہے۔
 مسلسل غزل بھی نہیں۔ یہ نظم ہے۔ یہاں غزل صرف ایک ہئیت ہے۔
 ۵.۳۔ مثنوی؛ اسی طور مثنوی جہاں از خود ایک نہایت عمدہ اور طاقت ور صنف سخن ہے
 اور جس کی ہماری شعری تاریخ میں ایک لمبی روایت رہی ہے، وہاں وہ دیگر اصناف کے لیے
 ایک مفید اور کارآمد ہئیت کا کام بھی دیتی ہے۔ اس ہئیت میں سردار جعفری کی ایک اہم
 نظم ”جمہور“ کے چند اشعار دیکھیے۔

وہ نادر کہاں ہے سکندر کہاں	کہاں ہے موسیٰ ہاشم کہاں
نہ چنگیز ہے اور نہ تیمور ہے	جو باقی ہے کوئی تو جمہور ہے
زمانے کے دریا کی موج رداں	ازل سے ابد تک رداں اور رداں
ہزاروں برس کی کہانی ہیں ہم	کہ فانی نہیں جاودانی ہیں ہم
ہمیں سے ہیں تہذیب کے نقش و رنگ	ہمیں سے تمدن کے دل کی اُمنگ
ہمیشہ سے ہم گرم پیکار ہیں	تواریخ کی تیز تلوار ہیں

۵.۴۔ ترکیب بند

۵.۴.۱۔ اس ہئیت کا نظام قافیہ و مصرع غزل کی ہئیت کے مطابق ہوتا ہے۔ شروع کے
 چند اشعار غزل ہی کی طرح ہوتے ہیں، جن کی کم سے کم تعداد پانچ اور زیادہ سے زیادہ گیارہ
 بتائی جاتی ہے۔ ان اشعار کے بعد ایک شعر جو اسی بحر میں ہوتا ہے، کسی دوسرے قافیے میں
 لایا جاتا ہے۔ اس طرح اس ہئیت میں یہ ایک بند تشکیل ہوا۔ اسی اصول پر باقی تمام بند تعمیر
 کیے جاتے ہیں۔ بندوں کی کوئی تعداد مقرر نہیں۔

۵.۴.۲۔ فرض کیجیے ایک ترکیب بند میں جملہ تین بند ہیں اور ہر بند میں ٹیپ کے
 شعر سمیت کل چھ شعر ہیں تو اس کی اپنی تشکیل یوں ہوگی۔

بند ۱۔ الف الف۔ ب الف۔ ج الف۔ د الف۔ ۵ الف۔ ۶

بند ۲۔ ز ز۔ ح ز۔ ط ز۔ ی ز۔ ک ز۔ ل ل

بند ۳۔ م م۔ ن م۔ س م۔ ع م۔ ف م۔ ق ق

اب اصل مثال کے لیے یہ دو بند دیکھیے۔

- (۱) بوجھ کو جس گھڑی اے ہم نشیں وہ یار آیا ہمارے دل سے گئی بے گلی 'قرار آیا (۱)
 (۲) اُسے جو مہر سے ہے ذرہ پروری منظور تو پھر ادھر کو جھمکتا وہ مہر طر آیا (۱)
 (۳) مزاج اُس کا جو عاشق نواز ہے ہر دم تو راہِ لطف پہ پھر وہ کرم شعار آیا (۱)
 (۴) کسی نے دوڑ کے ہم سے کہا مبارک ہو تمہارے پاس ہی وہ نازیں نگار آیا (۱)
 (۵) کسی نے گل کی طرح ہنس کے یوں کہا اگر بھسلا ہوا کہ تمہارا بھی گل عذار آیا (۱)

خوشی یہ بولی "تمہاری میں گردِ خاطر ہوں" (۱)

ادھر سے عیش پکارا کہ "میں بھی حاضر ہوں" (۱)

- (۲) ہمارے دل میں جو فرقت کی بے قراری تھی تو اس کے ہاتھ سے صورتِ عجب ہماری تھی (۲)
 (۳) کبھی خیالِ سنخ و زلف کا سحر تا شام کبھی تصویرِ مژگاں سے دل فکاری تھی (۲)
 (۴) نہ دل لگے تھا کسی شغل سے کوئی ساعت نہ جاں کو جزا لم ہجر، ہم کناری تھی (۲)
 (۵) یہ اضطراب تھا ہر دم اپنی بے تابی ہمارے حال پہ سیماب کی بھی زاری تھی (۲)
 (۶) خدا کے فضل سے پھر اس میں خیر و خوبی سے وہ دن بھی آیا کہ جس کی امید داری تھی (۲)

جو دیکھی بھر کے نظر، گلِ عذار کی صورت (۱)

تو ہر طرف نظر آئی، بہار کی صورت (۱)

(نظیر اکبر آبادی، ملاقاتِ یار)

۵.۴.۲ - ترکیبِ بند کے تمام بندوں میں اشعار کی تعداد یکساں ہوتی ہے۔
 ۵.۴.۴ - یہ ترکیبِ بند کی ایک عام شکل ہے۔ مستطیل کی بعض شکلوں مثلاً مسدس، مثنیٰ، معشر وغیرہ میں بھی ترکیبِ بند کی گنجائش ہوتی ہے۔ اس کا ذکر اور ضروری مثالیں مستطیل اور اس کی مختلف شکلوں کے ذکر میں باب ۶ میں دیکھیے۔ قطعے میں بھی ترکیبِ بند کی صورت پیدا کی جاسکتی ہے۔ قطعے کے تحت اس کا ذکر ہوگا۔

۵.۴.۵ - علمائے بلاغت نے اصنافِ سخن یا شعری ہیئتوں کے اصول و دراصل کلاسیکی اور قدیم شعری نمونوں کو سامنے رکھ کر وضع کیے ہیں۔ مثلاً یہ خیال کہ ترکیبِ بند کے ہر بند میں کم سے کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ گیارہ اشعار ہونے چاہئیں (۵.۱.۱) یا یہ کہنا کہ ترکیبِ بند کے تمام بندوں میں اشعار کی تعداد یکساں ہوتی ہے، ہر زمانے کی شاعری پر ان کا اطلاق نہیں کیا جاسکتا، اس لیے کہ جوں جوں شاعری کی عمر بڑھتی ہے اور شاعروں کو نئے نئے مسائل کا سامنا

ہوتا ہے، وہ بہتر سے بہتر اظہار خیال کے لیے شعری ساپنچوں میں تجربے کرتے رہتے ہیں۔ بعض پُرانے ساپنچوں میں کچھ نئی اختراعات کرتے ہیں اور ضرورت پڑنے پر انہیں ترک کر کے نئے ساپنچے ایجاد کرتے یا کہیں اور سے مستعار لیتے ہیں۔ چنانچہ جدید شاعری میں جہاں ایک طرف مغرب سے نئی ہیئتیں لی گئیں وہاں ہمارے مروجہ ساپنچوں میں بھی نئی نئی صورتیں پیدا کی گئیں۔ یہ عمل ترکیب بند پر بھی کیا گیا اور ایک بند میں کم سے کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ گیارہ اشعار یا ہر بند میں اشعار کی یکساں تعداد کی قید کی پابندی نہیں کی گئی۔ اس معاملے میں اقبال نے اپنی نظموں میں ہیئتوں کے بڑے متنوع تجربے کیے ہیں۔ مثلاً ان کی یہ نظم دیکھیے جو ہے تو ترکیب بند ہی کی ہیئت میں لیکن اس کے پہلے بند میں صرف ۳ اشعار ہیں۔ اور دوسرے اور تیسرے بند میں چار چار اشعار سے

گراں جو مجھ پہ یہ ہنگامہ زمانہ ہوا جہاں سے باندہ کے رختِ سفر روانہ ہوا
 قیودِ شام و سحر میں بسر تو کی لیکن نظامِ کہنتِ عالم سے آشنا نہ ہوا
 فرشتے بزمِ رسالت میں لے گئے مجھ کو
 حضورِ آئیۂ رحمت میں لے گئے مجھ کو

کہا حضور نے اے عندلیبِ باغِ مجاز کلی کلی ہے تری گرمیِ نوا سے گداز
 ہمیشہ سرخوشِ جامِ دلا ہے دل تیرا فتادگی ہے تری غیرتِ سجود و نیاز
 اڑا جو پستی دنیا سے تو سرگردوں سکھائی تجھ کو ملائک نے رختِ پرداز
 نکل کے باغِ جہاں سے پر رنگ ہو آیا
 ہمارے واسطے کیا تحفے لے کے تو آیا ؟

حضور ! دہر میں آسودگی نہیں ملتی تلاش جس کی ہے وہ زندگی نہیں ملتی
 ہزار لالہ و گل ہیں ریاضِ ہستی میں وصال کی جس میں ہو بودہ کلی نہیں ملتی
 مگر میں نذر کو اک آگینہ لایا ہوں جو چیز اس میں ہے جنت میں بھی نہیں ملتی
 جھلکتی ہے تری امت کی آبرو اس میں
 طرابلس کے شہیدوں کا ہے لہو اس میں

(حضور رسالت مآب میں)

۵.۵ - ترجیع بند

۵.۵.۱ - ترجیع کے لغوی معنی ہیں "لوٹانا" لہذا ترجیع بند کی تشکیلی ہیئت ترکیب بند سے صرف اس قدر مختلف ہے کہ ترکیب بند کے ہر بند میں ٹیپ کا شعر مختلف ہوتا ہے جبکہ ترجیع بند میں پہلے بند کا ٹیپ کا شعر باقی تمام بندوں میں اس طرح دہرایا جاتا ہے کہ وہ معنوی طور پر ہر بند کا فطری جزو معلوم ہو۔ اس کے علاوہ ترکیب بند اور ترجیع بند کی ہیئتوں میں کوئی فرق نہیں۔

۵.۵.۲ - ٹیپ کے شعر کے سوا ترجیع بند میں بھی ترکیب بند کی طرح ہر بند کے اشعار غزل کی ہیئت کے طرز پر ہوتے ہیں۔

۵.۵.۳ - مسطر کی شکلوں مثلاً 'مسن' 'مثن' وغیرہ میں بھی "ترجیع" کی گنجائش ہے اس کا ذکر معہ مثالوں کے باب ۱۱ میں دیکھیے۔

۵.۵.۴ - اصل ترجیع بند کی ہیئت میں قافیہ اور مصرعے کی نوعیت یوں ہوتی ہے۔

بند ۱ : الف الف - ب الف - ج الف - د الف - ہ الف - و

بند ۲ : ز ز - ح ز - ط ز - ی ز - ک ز - و

بند ۳ : ل ل - م ل - ن ل - س ل - ع ل - و

(یہ تین بند فرض کیے گئے ہیں۔ اس سے زائد بند بھی ہوتے ہیں۔ ان سب کی تشکیلی

ہیئت اسی طرز پر ہوتی ہے۔)

۵.۵.۵ - درج بالا طرز پر ترجیع بند کی ہیئت میں یہ دو بند دیکھیے۔

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------|
| (۱) ترے دیکھنے کوں اے زنگسٹین | پلے چھوڑ آہو دیا رختن |
| (۲) وہ مائند شمشیر پانی ہوا | جو دیکھا ترے ابروئے تیغ زن |
| (۳) تری یاد کرنے سوں اے لونہال | ہوا دل مرا رشک صحن چمن |
| (۴) کربستہ سوز ہوں جیوں پتنگ | لگی تجھ سوں اے شمع جب سوں لگن |
| (۵) کیا دل نے تیری گلی میں مقام | کہ بلبل کا دایم ہے گلشن وطن |
| (۶) دیا جی جو تجھ فتنہ ناز کوں | ہوا صبح محشر سوں اس کا کفن |
| (۷) سراپا بدن گل کے پانی ہوا | ترے غم سوں جیوں شبنم اے گل بدن |

مشتاقی خبر لے کہ بے تاب ہوں (۱)

ترے عشق میں بے غور و خواب ہوں (۲)

- (ط) ترے اردوں کا جو دیکھا کمال
گدائی کا کاس لے آیا ہلال (ط)
(ی) ترے گوش میں گوشوارے نہیں
ہوا مجسم کا بد رسوں اتصال (ط)
(ک) فراموش دل سوں کیا حور کوں
نظر جس کوں آیا ہے تیرا جمال (ط)
(ل) عجب روز تھا اور عجب وقت تھا
جدائی کا ہرگز نہ تھا احتمال (ط)
(م) نہایت کوں ہو دے گھا سپارہ دل
ترے مکھ کے معصوموں نکلی ہے فال (ط)
(ن) جو کچھ اس سوں ظاہر ہوا مستلجھے
ہوا ہے وہی حال اسے تو نہال (ط)
(س) تمنا نہیں اور کچھ دل منیں
سدا تجھ سوں میری ہی ہے سوال (ط)

مشتابی خبر لے کہ بے تاب ہوں (ح)

ترے عشق میں بے خور و خواب ہوں (ح) (دلی)

۵.۵.۶ - ترکیب بند کی طرح ترجیع بند کے بھی ہر بند کے اشعار کی تعداد یکساں ہوتی ہے۔
ترجیع بند میں (اور ترکیب بند میں بھی) ایک صورت یہ بھی ممکن ہے کہ ٹیپ کے طور پر بیت (یعنی
دو مصرعوں) کے بجائے ایک مصرع ہی کی ترجیع باندھی جائے۔ مثلاً اگر ہم مندرجہ بالا دونوں بندوں
میں سے ٹیپ کے شعر کا مصرع ثانی "ترے عشق میں بے خور و خواب ہوں" کو حذف کر دیں تب
بھی یہ ہیئت ترجیع بندی کی ہیئت رہے گی۔

۵.۶ - مستزاد

۵.۶.۱ - لغوی اعتبار سے "مستزاد" کے معنی ہیں "زیادہ کی گئی چیز" شعری اصطلاح
میں یہ وہ الفاظ ہوتے ہیں جو غزل، رباعی یا نظم وغیرہ کے مصرعوں میں بڑھادیے جاتے ہیں۔
کسی دوسری ہیئت پر مستزاد کا اضافہ اس طرح ہوتا ہے کہ مصرعے یا شعر کے آخر میں کچھ موزوں
فقرے متصل کر دیے جائیں۔

۵.۶.۲ - مستزاد کے لیے مثنوی یا رباعی کی طرح مختلف بحر میں یا کسی ایک بحر کی تخصیص
نہیں۔ اسے ہر بحر میں کہا جاسکتا ہے۔ عموماً ہوتا یہ ہے کہ جس بحر میں نظم یا غزل ہے اس
کے مصرعوں پر مستزاد فقرے، اُسی بحر میں لائے جاتے ہیں۔ لیکن یہ کوئی سخت اصول نہیں ہے
کہ اس سے انحراف کو جائز نہ سمجھا جائے۔ چنانچہ کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ نظم یا غزل کا مصرع کسی
اور بحر میں ہے اور مستزاد فقرہ کسی اور بحر میں۔ بعضوں کا خیال یہ بھی ہے کہ مستزاد فقرے

رباعی کے وزن میں ہوں، لیکن اردو فارسی کے قدیم شعراء کا عمل اکثر اس اصول کی نفی کرتا ہے۔
اگر طرح مستزاد فقرے کے قافیے نظم یا غزل کے قافیوں کے ہم قافیہ ہو بھی سکتے ہیں اور نہیں
بھی ہو سکتے۔ اس معاملے میں بھی کسی اصول پر سختی نہیں برتی گئی۔

۵.۶.۲۔ مستزاد کی عام صورت تو یہ ہے کہ نظم یا غزل کے مصرعوں پر ایک یا دو فقروں کا
اضافہ کیا جاتا ہے، لیکن ایسی بھی مثالیں ہیں جہاں پانچ پانچ فقرے مستزاد کیے گئے ہیں۔ اس
نوع کی مثالیں انشاء کے ہاں مل جاتی ہیں۔

۵.۶.۳۔ مستزاد عموماً دو قسم کا ہوتا ہے۔

۵.۶.۳.۱۔ مستزاد عارضی: اس میں مستزاد فقرہ اصل شعر یا مصرعے کے مضمون و مفہوم
سے اس طرح پیوست نہیں ہوتا کہ اگر اس کو حذف کر دیا جائے تو کلام معنوی اعتبار سے نامکمل
رہ جائے۔

۵.۶.۳.۲۔ مستزاد الزامی: اس میں اضافہ کردہ فقرہ (یا فقرے) اصل شعر یا مصرعے
کے مفہوم کو مکمل اور بامعنی بنانے کے لیے ضروری ہوتا ہے۔

۵.۶.۵۔ مستزاد فقرے (یا فقروں) میں کہتے الفاظ ہوں، اس کی بھی کوئی قید نہیں،
لیکن ظاہر ہے کہ مستزاد فقرہ، اصل مصرعے سے کچھ چھوٹا ہی ہوگا۔

۵.۶.۶۔ مستزاد کی چند مثالیں پیش ہیں۔

۵.۶.۶.۱۔ غزل پر مستزاد:

دل چھوڑ کے یار کیوں کہ جاوے	کہتا ہے عیاں
زخمی ہے شکار کیوں کہ جاوے	بسل ہے یہاں
جب لگ نہ پے شراب دیدار	از جام لبست
انگھیاں کا خمار کیوں کہ جاوے	بے بوسہ آن
ہے حسن ترا، ہمیشہ یکساں	در ناز و ادا
جنت سوں بہار کیوں کہ جاوے	از بادِ خزاں
انجواں کی مدد اگر نہ ہو دے	در فرقت تو
بمھ دل کا غبار کیوں کہ جاوے	شاہد ہیں انگھاں
ممکن نہیں اب ولی کا جانا	از کوچہ تو

ہے عاشق زار کیوں کہ جاوے کرتا ہے فغاں (فہم)
 یہ مستزاد عارض ہے اس لیے کہ مستزاد فقرے متعلقہ مصرعوں کی معنویت کی تکمیل کے
 لیے ضروری نہیں ہیں۔ اگر ان سب کو حذف کر دیا جائے تو بے مستزاد غزل معنوی اعتبار سے
 اپنی جگہ مکمل ہے۔ دوسری بات اس میں یہ ہے کہ مستزاد فقرے غزل کے نظامِ قالیہ سے
 مختلف ہیں۔ لہذا ان کے حذف کیے جانے سے غزل کے مخصوص ہیئتِ نظام پر کوئی اثر نہیں
 پڑے گا، اس کے برعکس یہ مثال دیکھیے۔

میں ہوں عاشق مجھے غم کھانے سے انکار نہیں	کہ ہے غم میری غذا
تو ہے معشوق تجھے غم سے سرد کار نہیں	کھائے غم تیری بلا
دل و دیں تیرے حوالے کیے کرتے ہی طلب	اور جو کچھ کہا سب
پھر جو بیزار ہے تو مجھ سے بتا اس کا سبب	میری تقصیر ہے کیا
بیچے خط سیکڑوں لکھ کر تمہیں ہشیاری سے	بڑی دشواری سے
تم نے بھیجا نہ جواب ایک بھی عیاری سے	یہ بھی قسمت کا لکھا
کیا کہوں میں ترے انداز و ادا کا عالم	ہے ستم ہائے ستم
دیکھ کر ہوش رہیں کیا کہ نکل جائے گا دم	اے بُت ہوش بُتا

(مثال منقول از بحر الفصاحت ص ۱۱۶)

اس مثال میں دو اہم باتیں ہیں۔ اول یہ کہ مستزاد فقرے معنوی طور پر غزل کے مصرعوں
 سے مربوط نہیں ہیں، اور ان کے بغیر بھی اصل مصرعوں کا مفہوم ہر لحاظ سے مکمل رہتا ہے۔ لہذا
 معنوی نقطہ نظر سے یہ مستزاد عارض کی مثال ہے۔ لیکن دوسری اہم بات یہ ہے کہ اگر مستزاد
 مصرعوں کو حذف کر دیا جائے تو باقی مصرعے بے اعتبار ہیئتِ غزل کے مصرعے رہتے ہی نہیں۔
 ظاہری شکل کے لحاظ سے یہ مثنوی کے اشعار بن جاتے ہیں۔ ان کے وجود ہی سے غزل کی
 ہیئت برقرار ہے لہذا معنوی تکمیل کے لیے نہ ہی ہیئتِ تکمیل کے لیے یہ مستزاد الزام کی مثال
 قرار پائے گی۔

۵.۶.۶.۲. رباعی پر مستزاد

اے دردِ اشب قدر ہے ہر زلفِ رسا	کردل سے راہ
ہر خط میں لکھی ہوئی ہیں آیاتِ خدا	کرنگ تو نگاہ

حیران ہوں جوں آئینہ میں سہ تاپا ہے عشق گواہ
آتا ہے نظرِ حسن میں جلوہ کیا اللہ اللہ! (خواجہ میر درد)

یہ مستزادِ عارض ہے۔

۵۔۶۔۶۔۳۔ نظم پر مستزاد۔

تاریک افق کے ماتھے سے صدیوں کی سیاہی پھوٹ گئی
ظلمات کا سینہ چاک ہوا، لوسانس بھی شب کی ٹوٹ گئی
ظالم کا سینہ ڈوب گیا، نوح نوحاں طغیانوں میں
مظلوم کی کشتی تیر گئی، ان سُرُخ و سیہ طوفانوں میں
موجوں نے کوئی گردِ بادل، خوابیدہ کنائے جاگ اٹھے
دریا کے اندھیرے سینے میں سہم ہوئے، جلے جاگ اٹھے
(جاں نثار اختر)

اس مثال میں نظم کے اشعارِ مثنوی کی طرز پر ہیں۔ مستزاد فقرہ مصرعِ اول کے ساتھ نہیں، صرف مصرعِ ثانی کے ساتھ متصل ہے اور اُسی قافیہ میں ہے جو پورے شعر کا قافیہ ہے۔ نظم پر مستزاد کی ایک مثال یہ دیکھیے۔

مشرق میں ضیا ریز ہوا صبح کا تارا
فرخندہ و تابندہ و جاں بخش و دل آرا
روشن ہوئے جاتے ہیں در و بام و وطن کے
وہ سامنے آزادی کا مل کا نشان ہے
مقصود وہی ہے۔ نزل کا نشان ہے
در کار ہے ہمت کا سہارا کوئی دم اور
دو چار قدم اور !

(ملوک چند محروم، بے ہند)

اس مثال میں نظم کے اصل مصرعے مثلث کی طرز پر ہیں لیکن یہ اصل مثلث کی ہیئت میں نہیں ہیں۔ مثلث کی ہیئت الف الف الف۔ ب ب الف۔ ج ج الف ہوتی ہے جبکہ یہ مصرعے الف الف ب۔ ج ج د۔ ہ ہ کے طرز پر ہیں اور مستزاد فقرہ ہر بند کے تیسرے مصرعے پر ہے اور اُسی کے قافیہ میں ہے۔ شروع کے دو مصرعوں پر مستزاد نہیں ہے۔

ثلث کی اس شکل کو ہم ”ترکیب بند ثلث“ کہہ سکتے ہیں، لہذا اس میں مستزاد فقرہ بھی ایک طرح سے ترکیب بند ہی کا کام دے رہا ہے۔ اس سے ملتی جلتی ایک مثال اور دیکھیے جس میں اصل مصرعے مشنوی کے دو مصرعوں کی طرز پر ایک بیت قائم کرتے ہیں اور ان پر ایک فقرہ دوسرے قافیہ میں مستزاد کے طور پر لگایا گیا ہے۔ اگر مستزاد کا فقرہ ہر بند میں اپنا قافیہ بدلتا رہتا تو از خود مستزاد فقرہ ترکیب بند کا کام دیتا لیکن ان مثال میں مستزاد فقرہ ہر بند میں ایک ہی قافیہ میں ہے، اس لیے اس کو ترکیب بند مستزاد تو نہیں کہہ سکتے ترکیب بند نما مستزاد ضرور کہا جاسکتا ہے۔ بہر حال مثال دیکھیے۔

مرادل دُکھتا ہے اور سنسنی سی چھائی ہے دل پر
 حواس و ہوش غائب ہیں کہ جیسے زہرا بگی پی کر
 فنا ہو جاؤ مٹ جاؤ نہ یاد آؤ نہ یاد آؤ
 غم و کلفت تردد ہائے اب تو تم چلے جاؤ
 ہو تم آپس کے بچے و غم
 مصرعے پیروں کے بچے کون سے ہیں پھول کیا جانوں
 نہ شاخوں ہی کے خوشبودار پھولوں کو میں پہچانوں
 سمجھ لیتا ہوں کم سے کم

(کنز العمال علیٰ خاں ناشاد: منقول از بحر الغصاح ص ۱۱)

مستزاد فقرے سمیت اگر ہم ہر بند کو مثلث نما مان لیں تو اس کا قافیائی نظام یوں ہوگا۔

الف الف ب ۔ ج ج ب ۔ د د ب ۔

۱۔ ۳۔ ۶۔ ۵۔ مستزاد فقرے سے ہمارے شاعروں نے ”ترجیع“ کا کام بھی لیا ہے یعنی

ہر بند کے آخری مصرعے پر ایک ہی فقرہ لوٹا لوٹا کر زائد کیا جاتا ہے۔

یہ مثال دیکھیے جس میں پوری نظم غزل کی ہیئت میں ہے اور ہر بند کے آخری مصرعے کے

ساتھ صرف ایک فقرہ مستزاد کیا گیا ہے۔

دردِ فلک نے ہم کو بنایا ہے غلام
 آزادیاں ہیں وہ، نہ تجل، نہ اعتشام
 اُجڑی ہوئی اگرچہ ہے بزمِ وطن مگر
 چھلکا نہیں ابھی سے حبِ وطن کا جام
 اب آگے کیا بتاؤں میں نازک ہے یہ مقام
 اے سنے والے اشک بہاؤ بھر کو تمام
 پھندے گلے میں ڈال کے تختے نکال کے
 جلاؤ نہ، ہے، جو کرنا تھا اس کو کام
 دیکھ اے ہلالِ شام
 دیکھ اے ہلالِ شام

(لوک چند محروم ، دیکھ اے ہلالِ شام ، بجلت سنگھ کی پھانسی)
 سیلابِ اکبر آبادی کی ایک نغمہ ہے "منزلِ قریب تر ہے" اس کا پہلا بند ایک بیت پر اور
 اگلے تین بند غمخس کی ہنیت پر مشتمل ہیں ، غمخس دلے بندوں کے پانچویں یعنی ٹیپ کے شعروں کا قافیہ
 پہلے بند کی ہنیت سے متعین ہوتا ہے ۔ اس میں ایک مستزاد فقرہ بھی ہے جو بہ طور ترجیح کے ہاندھا
 گیا ہے۔ اس کی شکل یہ رکھی ہے کہ پہلے بند کے دونوں مصرعوں پر اسے مستزاد کیا گیا اور غمخس کی
 ہنیت پر مشتمل تینوں بندوں کے ٹیپ کے شعروں (جو پہلے بند کے ہم قافیہ ہیں) سے اسے
 متصل کیا گیا ہے۔

اے اہلِ کارواں کیا تم کو بھی یہ خبر ہے ؟ منزلِ قریب تر ہے
 ہے ختمِ بادۂ شب اور آمدِ محشر ہے منزلِ قریب تر ہے

اے اہلِ کارواں ہو تم پر سلام میرا آسودگی مبارک ، ہے ختمِ کام میرا
 ہوں رہنا ئے منزل ، شاعر ہے نام میرا لایا ہے تابہ منزل تم کو پیام میرا
 پہلے جو ہم سفر تھا اب جاہل سفر ہے منزلِ قریب تر ہے

۳۰۶۰۶۰۳۰۲ - سودا نے مزمل کے چاروں مصرعوں پر مستزاد فقرے چسپاں کیے۔

ہے ایک رولایتِ زردیات پُر از غم رُو اُس کو تو کُسن کر
 میدان میں شہدیں کے مارے گئے جس دم سب خویش و برادر
 زینب سے لگے کہنے یہ تب سرورِ عالم تم شنتی ہو خواہر
 سر پر نہ رہا کوئی مرے موس و ہم دم غمیر از دمِ پنجسر

یہ کہہ کے ہوا شاہ کا میدان کو آہنگ رخصت ہو بہن سے
 اور راست کیے اپنے بدن پر سلج جنگ ہم شکل کفن سے
 اُس آنِ حرم بیچ قیامت کا ہوا رنگ فرقت کے محن سے
 اک بار گیا شیون دل ہائے پُر از غم افلاک سے اُدھر

راغب کر دل صبر و حق کو ہے یہ مرغوب گویا ہے غم اندوز

اس امر میں بندے کو غموشی ہے بہت خوب از نالہ جاں سوز
 اگر یہ مبارزہ کہیں حضرت ایوب محشر کے تھیں روز
 صابر نہ رہی مرضی ایزد پہ کوئی دم اولاد پیمبر

(محرر فیج سودا)

اس مثال میں قابل توجہ بات یہ ہے کہ اس میں مستزاد عارض اور مستزاد الزم کا امتزاج ہے۔ بند اول کے دوسرے مصرعے 'بند دوم کے چوتھے مصرعے اور بند سوم کے تیسرے اور چوتھے مصرعوں پر مستزاد الزم ہے کہ اگر مستزاد فقرے ان مصرعوں سے علیحدہ کر دیے جائیں تو اصل مصرعے معنوی لحاظ سے نامکمل رہ جاتے ہیں۔ باقی ماندہ مصرعوں پر مستزاد عارض کا اضافہ ہے۔ ان کو حذف کر دینے سے اصل مصرعوں کی معنوی حالت متاثر نہیں ہوتی۔ اس مثال سے یہ امر واضح ہوا کہ مستزاد عارض اور مستزاد الزم ایک ساتھ باندھے جاسکتے ہیں۔ دوسری اہم بات اس مثال میں یہ ہے کہ مرتب کی مخصوص ہیئت کو مد نظر رکھتے ہوئے مستزاد فقرہ کا قافیائی نظام بھی اُسی کے مطابق الف الف الف الف۔ ب ب ب الف۔ ج ج ج الف کے طرز پر رکھا گیا ہے۔

۵.۶.۶.۴۔ سانیٹ پر مستزاد

مستزاد کا استعمال صرف اردو کی شعری ہیئتوں ہی تک محدود نہیں رہا، مغرب سے آئی ہوئی بعض ہیئتوں پر بھی ہمارے شاعروں نے مستزاد فقرے اضافہ کرنے کے تجربے کیے ہیں۔ اختر شیرانی نے اپنے ایک سانیٹ (ایک مخصوص ترتیب سے چودہ مصرعوں کی نظم جس کا ذکر آگے آئے گا) کے ہر مصرعے پر مستزاد فقرے کا اضافہ کیا ہے۔ یہ طور مثال یہ چار مصرعے دیکھیے

پھرتی ہیں آوارہ متوالی گشتائیں اس طرح اور ہوائیں اس طرح
 جو متباہ پھرتا ہے جیسے گساروں کا ہجوم بادہ خواروں کا ہجوم
 وادی گنگا ہے بُر کھاڑت ہے کالی رات ہے رات ہے برسات ہے
 اور فضا میں تیرنے والے نظاروں کا ہجوم نشہ زاروں کا ہجوم

۵.۶.۶.۵۔ ایک سے زائد فقروں کے مستزاد

جیسا کہ عرض کیا گیا کہ مستزاد ایک سے زائد فقروں پر بھی مشتمل ہوتے ہیں، یہاں تک کہ انشاء نے تو پانچ پانچ فقرے یہ طور مستزاد اصل مصرعوں پر لگائے ہیں۔ دو فقروں کے مستزاد کی

یہ مثال دیکھیے۔

نالہ زن باغ میں ہو بلبیل ناشاد نہیں	بندر کھ کام و زباں	کر نہ فریاد و بکا
ڈیر ہی ہے کہ خفا ہو ستم و بجا د نہیں	باغباں دشمن جاں	گھونٹ ڈالے گا گلا
سنگ بٹھا ہے پڑیں تیری سبھ پر پتھر	غور سے کر تو نظر	گھسٹو سخت نہ کر
دلِ نازک ہے یہ میرا کوئی فولاد نہیں	ٹوٹنے کا ہے گماں	نہ کڑی بات سنا
پوچھ اے غامہ برآمد نہ کچھ حال ستم	لامکاں جیسے ہیں ہم	تیرے ہی سر کی قسم
بے گھرا یا کوئی مرغ چمن آزاد نہیں	اشیاں کا ہے نشان	نہ نشیمن کا پستا

(محمد جان شاد مثال منقول از بحر الفصاحت ص ۱۱۶-۱۱۷)

۵.۶.۷۔ ان مثالوں سے واضح ہے کہ مستزاد کہنے کے کئی طریقے ہمارے ہاں رائج رہے ہیں۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب اصل نظم یا غزل کے مصرعوں سے کام چل سکتا تھا اور معنی کی قراء واقعی ترسیل ہو سکتی تھی تو پھر ان پر زائد فقرہوں کے اضافہ کا جواز کیا ہے اور اس کی ضرورت کیوں پیش آئی؟ یہ سوال اس لیے اٹھتا ہے کہ مستزاد از خود تو کوئی ہئیت ہے ہی نہیں، مولے اس کے کہ پہلے سے موجود کسی اور ہئیت پر چند فقرہوں کا اضافہ کر دیا جائے۔ یہ ظاہر اس کا جواز اس کے ہوا کچھ نہیں کہ اس کے ذریعے اشعار میں تھوڑی بہت معنوی توسیع ہو جاتی ہے، نظم و غزل کے آہنگ میں کسی قدر شدت آجاتی ہے اور اس سے شاعر کے شوق قافیہ پیمائی کی تشنگی کسی حد تک کم ہو جاتی ہے۔

۵.۷۔ قطعہ

۵.۷.۱۔ موضوعاتی سطح پر ہم قطعہ کو صنفِ سخن نہیں کہہ سکتے۔ اس کی ہئیت بھی کوئی بہت زیادہ منفرد نوعیت نہیں رکھتی۔ اس کی ہئیت غزل کی ہئیت کی طرح ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ غزل کی ہئیت کی مانند اس میں مطلع نہیں ہوتا، تمام اشعار غزل کی طرح ہوتے ہیں۔ اس میں قافیائی نظام کا تعین پہلے شعر کے مصرعِ ثانی سے ہوتا ہے یعنی آگے آنے والے سارے اشعار کے ثانی مصرعے پہلے شعر کے مصرعِ ثانی کے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ اس طرح الف ب۔ ج ب۔ د ب۔

ہ ب۔

۵.۷.۲۔ اشعار کی اس یکساں تنظیم کے باوجود قطعہ غزل سے مختلف چیز ہے کیونکہ غزل کے

تمام شعر مفہوم اور مضمون کے اعتبار سے منتشر اور اپنے آپ میں مکمل ہوتے ہیں، لیکن لحظہ کے تمام اشعار معنوی لحاظ سے مسلسل اور ایک دوسرے سے پیوستہ ہوتے ہیں۔ تمام اشعار کا متحد المعنی ہونا اور تمام مصرعوں میں خیال کا تسلسل قطعہ کو ماحصل ایک نظم بنادیتا ہے اور یوں یہ چھینہ صنف نہیں بن پاتی۔ ۱۰۶۔ اے معمولی فرق کے ساتھ محض ایک ہیئت رہ جاتی ہے ایسی ہیئت جو مطلع نہ ہونے کے سوا اور کوئی انفرادی شناخت نہیں رکھتی لیکن وہ قطعے جن میں شاعروں نے مطلع کا بھی اہتمام کر ڈالا ہے انہیں ہیئتاً نہ کسی طرح بھی الگ تصور نہیں کیا جاسکتا۔ انہیں غزل کی ہیئت میں بھی گنی نظم ہی کہنا چاہیے۔

۵. ۴. ۳۔ قطعے کی عموماً تین صورتیں نظر آتی ہیں۔ اول یہ کہ اس میں زیادہ سے زیادہ اشعار کی چونکہ کوئی قید نہیں، اس لیے ایسا قطعہ جو دو شعروں سے زائد ہے اور اس کے تمام مصرعے اور اشعار ایک دوسرے سے مربوط ہیں، وہ نظم ہے۔ ایسا قطعہ الگ سے لکھا جاتا ہے دوسری صورت یہ ہے کہ ایک قطعے میں کم از کم دو شعر ہونے لازمی ہیں، چنانچہ وہ دو شعر (خواہ ان میں مطلع موجود ہو) جو رباعی کے کسی مخصوص وزن میں نہیں ہیں، وہ اصطلاحاً قطعہ کہلاتے ہیں۔ رباعی نہیں۔ دونوں شعر مل کر خیال کی تکمیل کرتے ہیں۔ اور یہ بھی الگ لکھے جاتے ہیں۔ قطعے کی تیسری شکل خاص غزل کی صنف کے اندر پائی جاتی ہے۔ غزل کا ہر شعر چونکہ خیال کے اعتبار سے ایک مکمل اکائی ہوتا ہے، اس لیے کبھی کبھی غزل گو شاعر کے سامنے یہ وقت آجاتی ہے کہ کوئی خیال دو مصرعوں میں نہیں سما پاتا تو وہ اس کی تکمیل ایک سے زائد اشعار میں کر دیتا ہے چنانچہ غزل کے اندر ایسے اشعار جن میں ایک خیال ایک شعر سے دوسرے یا تیسرے یا اس سے زائد اشعار میں منتقل ہوا ہے وہ اصطلاحاً قطعہ بند اشعار کہلاتے ہیں۔ ایسا قطعہ قطعہ وجود نہیں رکھتا، غزل کا حصہ ہوتا ہے۔

۵. ۴. ۴۔ قطعے کی تینوں صورتوں کے لیے یہ مثالیں دیکھیے

۵. ۴. ۳. ۱۔ دو سے زیادہ اشعار کا قطعہ

کلکتہ کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں	اک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے
وہ سبزہ ناز ہائے مطرا کہ ہے غضب	وہ نازیں بتان خود آرا کہ ہائے ہائے
صبر آزما وہ ان کی نگاہیں کہ حنف نظر	طاقت رُبادہ ان کا اشار کہ ہائے ہائے
وہ میوہ ہائے تازہ شیریں کہ واہ واہ	وہ باد ہائے ناب گوارا کہ ہائے ہائے

۲. ۴. ۵. - دو اشعار کا قطعہ ہے

گو ایک بادشاہ کے سب خانہ زاد ہیں دربار دار لوگ ہم آشنا نہیں
کانوں پہ ہاتھ دھرتے ہیں کرتے بوجے سلام اس سے ہے یہ مراد کہ ہم آشنا نہیں
(غالب)

۳. ۴. ۵. - غزل میں قطعہ بند اشعار ہے

تھا مستعار حسن سے اس کے جو نور تھا خورشید میں بھی اس ہی کا ذرہ ظہور تھا
ہم خاک میں ملے تو بے سکن اے سپہر اُس شوخ کو بھی راہ پہ لانا ضرور تھا
کل پاؤں ایک کاسہ سر پر جو آگیا یک سرودہ استخوان شکستوں سے چور تھا
کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر میں بھی کبھو کسو کا سر پر غرور تھا
تھا وہ تو رشکِ حورِ ہشتی ہمیں میں میر سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنے قصور تھا
اس مثال میں اشعار ۲ اور ۳ قطعہ بند اشعار ہیں۔

۵. ۴. ۵. - عربی شاعری میں قطعہ ایک مستقل صنف کا درجہ رکھتا تھا۔ ہمارے ہاں ان مثالوں کی روشنی میں اسے ایک مستقل ہئیت تو کہہ ہی سکتے ہیں۔

۶. ۴. ۵. - جدید شاعری میں جہاں دیگر شعری ہئیتوں میں خاصے متنوع تجربے کیے گئے ہیں وہاں قطعے کی ہئیت میں بھی شاعروں نے کچھ نئی صورتیں پیدا کی ہیں۔ مثلاً اس میں ترکیب بند کی صورت پیدا کرنا۔ اس صورت میں قطعے کا قافیائی نظام یوں ہو جاتا ہے الف ب۔ ج ب۔ ہ ب۔ دو وغیرہ۔ اس طرز کی مثال میں اقبال کی ایک نظم "سرمایہ دمیت" کے یہ چند منتخب اشعار دیکھیے۔

بندہ مزدور کو جا کر مرا پیغام دے خضر کا پیغام کیا ہے یہ پیام کائنات
اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دار حیلہ گر شاخ آہو پر ہی صدیوں تلک تیرئی ات
دستِ دولت آفریں کو مزدیوں ملتی رہی اہل ثروت جیسے دیتے ہوں غریبوں کو زکات
سکر کی چالوں سے بازی لے گیا سرمایہ دار انتہائے سادگی سے کھا گیا مزدور مات

اُنٹھ کہ اب بزمِ جہاں کا ادھر ہی انداز ہے

مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے

ہمت عالی تو دریا بھی نہیں کرتی قبول فنہ ساں غافل ترے دامن میں شبنم کب تلک

نغمہ بیداری جہور ہے سامانِ عیش قصہ خواب آور اسکندر و جم کب تک
 آفتاب تازہ پیدا بطنِ گیتی سے ہوا آسمان ڈوبے ہوئے تاروں کا ہم کب تک
 باغبانِ چارہ فرما سے یہ کہتی ہے بہار زخمِ گل کے واسطے تدبیر مرہم کب تک
 کر ملک نادان طوافِ شمع سے آزاد ہو

اپنی نظرت کے تجستی زار میں آباد ہو

۵۰۷۔ قطعہ کی ہیئت میں انغم کہنے کا ایک کیا اب روپیوں بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ شعر کا

دوسرا مصرع پہلے مصرعے سے آدھا ہے اور یہ قدر مستزاد استعمال میں لایا گیا ہے۔ مثلاً۔

میرے آقا کو گلہ ہے کہ مری حق گوئی راز کیوں کھولتی ہے
 اور میں پوچھتا ہوں 'تیری سیاست' فن میں زہر کیوں کھولتی ہے
 میں وہ موتی نہ بنوں گا جسے ساحل کی ہوا رات دن رولتی ہے
 یوں بھی ہوتا ہے کہ آندھی کے مقابل چڑیا اپنے پر تو لیتی ہے
 اک بھڑکتے ہوئے شعلے پر ٹپک جائے اگر بوند بھی بولتی ہے

(احمد ندیم قاسمی، پابندی)

باب ۶

شعری ہئیتیں (۲)

مستمط کی شکلیں

۶.۱۔ مستمط، "مستمط" ایک عربی لفظ ہے جو لفظ "تسمیط" کا مفعول ہے۔ "تسمیط" کے لغوی معنی ہیں "موتی پر دنا" یا بہ الفاظ دیگر "منتشر اور بکھرے ہوئے اجزا کو بہ ترتیب ایک جگہ جمع کر دینا" اصطلاح شعری کے طور پر اس کا مفہوم ایک ایسی نظم سے ہے جو بہ لحاظ ہئیت مختلف بندوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ بندوں میں مصرعوں کی تعداد مختلف ہو سکتی ہے۔ لیکن پہلے ہی بند سے مصرعوں کی جو تعداد مقرر کر دی گئی ہے وہ بعد کے تمام بندوں میں برقرار رکھی جاتی ہے۔ بند میں مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے مستمط کی قسمیں آٹھ ہوتی ہیں۔ وہ یہ ہیں۔

ثلاث : تین مصرعوں کا بند۔ مربع : چار مصرعوں کا بند۔ مخمس : پانچ مصرعوں کا بند۔ مسدس : چھ مصرعوں کا بند۔ مسبع : سات مصرعوں کا بند۔ مثنیٰ : آٹھ مصرعوں کا بند۔ متسع : نو مصرعوں کا بند۔ معشر : دس مصرعوں کا بند۔

۶.۲۔ مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے چونکہ ہر بند کے لیے ایک علیحدہ اصطلاح رائج ہے اس لیے وہ مخصوص بند یا اس بند کی مخصوص ہئیت عام گفتگو میں اس مخصوص نام ہی سے منسوب کی جاتی ہے۔ مثلاً اگر کسی نظم کی ترکیب میں ہر بند پانچ پانچ مصرعوں پر مشتمل ہے تو کہا جائے گا یہ نظم "مخمس ہے" مخمس کی ہئیت میں ہے۔ اسے کوئی مستمط نہیں کہتا۔ پھر مستمط ہے کیا؟

۶.۳۔ مستمط دراصل مذکورہ بالا ان آٹھوں شکلوں کے لیے ایک مجموعی نام ہے جس سے مراد یہ ہے کہ منتشر اور بکھرے ہوئے خیالات کو سلسلہ وار اور ایک خاص ترتیب سے یکجا کر دیا گیا

ہے اس طرح جیسے موتیوں کو ایک لڑی میں پرو دیا گیا ہو۔ گویا مستط ایک مخصوص وضع یا ایک مخصوص ایلتی نظام کا نام ہے، خواہ اس ہئیت کی ترکیب تین تین مصرعوں سے ہوئی ہو خواہ چھ چھ مصرعوں سے۔ مصرعوں کی تعداد کچھ بھی ہو سکتی ہے ان سب کی وضع یا ان کی ترتیب کا انحصار جس اصول پر مبنی ہے اس اصول کا اصطلاحی نام مستط ہے۔ اور یہ مخصوص ہئیت بند میں مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے الگ الگ ناموں سے جانی جاتی ہے۔

۶۰۴۔ عربی فارسی شاعری میں اور جس کی پیروی اردو کی کلاسیکی شاعری میں بھی کی گئی، مستط کا ایلتی نظام یہ ہے کہ نظم کے پہلے بند کے تمام مصرعے، خواہ ان کی تعداد کچھ بھی ہو، ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد کے تمام بندوں کے مصرعے، آخری مصرعے کے سوا، علیحدہ علیحدہ قافیوں میں باندھے جاتے ہیں۔ ہر بند کا آخری مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ فرض کیجیے ایک نظم کے مختلف بند پانچ پانچ مصرعوں پر مشتمل ہیں، یعنی وہ نظم "خمیس" میں ہے تو اس کی تشکیل میں قافیوں کی ترتیب فی مصرعوں ہوگی۔

الف الف الف الف / ب ب ب ب ب الف / ج ج ج ج الف / د د د د الف ۔

مصرعوں کی اس وضع سے، جس میں پہلے بند کے سارے مصرع ہم قافیہ ہیں، بعد کے بندوں کے مصرعے مختلف قافیوں میں ہیں، اور ان کا آخری مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہے، پوری نظم ایک رشتے میں منسلک ہو جاتی ہے۔ اس سے نظم میں معنوی ربط اور آہنگ کی فضا پیدا کی جاتی ہے۔ ہر بند کے آخری مصرعے کا پہلے بند کے قافیائی نظام پر لوٹ آنا اس بات کو یاد دلاتا رہتا ہے کہ نظم میں خیال و فکر کی جوڑ و شروع سے پیدا کی گئی ہے وہ پوری نظم میں جاری و ساری ہے اور شروع سے آخر تک خیال مربوط ہے۔ اس بنا پر کہ آخری مصرع نظم کے اس آہنگ کا اعادہ کرتا ہے، جو شروع سے اختیار کیا گیا ہے، اصطلاحاً ٹیپ کا مصرع کہلاتا ہے۔

۶۰۵۔ مستط میں تمام بندوں کے آخری مصرعوں کا پہلے بند کا ہم قافیہ ہونا ایک قدیم روایت ہے، جسے یقیناً بعد میں بھی برتا گیا، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ شعری ہئیتوں میں غلطے متنوع تجربے کیے گئے جن کی وجہ سے مستط کا مذکورہ بالا قافیائی نظام اپنی اصل پر قائم نہیں رہ سکا اور اس کے بندوں میں مصرعوں کی قافیائی ترتیب کو طرح طرح سے اُٹا پٹا گیا۔ اس نوع کے تجربوں کی متعدد صورتیں سامنے آتی ہیں جن کی بنا پر ہمارے یہاں شعری

ہئیتیں بے مد متنوع اور ہمہ گیر ہو گئی ہیں۔ بندوں میں مصرعوں کے قافیائی نظام میں اکٹ پھیر کا یہ سلسلہ دیسی بھی ہے اور بدیسی اثرات کا رہین منت بھی۔ یعنی مستط کی آٹھوں ہئیتوں میں مصرعوں کے قافیوں کی ترتیب میں خود ہمارے شاعروں نے بھی مغربی اثرات سے قبل نئی نئی صورتیں پیدا کرنی شروع کر دی تھیں، جس کا اس کے سوا کوئی جواز نہیں کہ وہ اپنے اظہار کو موثر بنانے کے لیے بندھے ٹکے اصولوں اور محدود طریقہ ہائے اظہار سے مطمئن نہیں تھے۔ اس کے بعد جب انگریزی شعروادب کے اثرات کی وجہ سے بعض مغربی ہئیتوں سے ہمارے شاعر واقف ہوئے تو اس سے ہماری شعری ہئیتوں کی کائنات بہت وسیع اور متنوع ہو گئی۔ اس کی دو صورتیں ہوں ایک یہ کہ مغرب کی وہ شعری ہئیتیں جو ہمارے لیے بالکل نئی اور اجنبی تھیں، اور جن سے ملتی جلتی ہمارے یہاں کوئی شکل موجود نہیں تھی، قبول کر لی گئیں، یوں ہماری شعری ہئیتوں میں ایک خوشگوار اضافہ ہوا۔ نظم معری اور آزاد نظم اس کی خاص مثالیں ہیں۔ دوسری صورت یہ ہوئی کہ مغرب کی ان ہئیتوں سے جن سے ملتی جلتی ہئیتیں پہلے ہی سے ہمارے یہاں موجود تھیں، خوب فائدہ اٹھایا گیا اور ہماری مروج ہئیتوں میں ان مغربی ہئیتوں کی وضع پر خامے متنوع تجربے کر کے نئی نئی صورتیں پیدا کی گئیں۔ اس کی خاص مثال انگریزی "اسٹینزا" ہے۔

۶.۶: معنی اور مفہوم کے لحاظ سے انگریزی "اسٹینزا" کا وہی تصور ہے جو ہمارے ہاں "بند" سے وابستہ ہے۔ لیکن ہماری شاعری کے "بند" میں مستط کی آٹھوں شکلوں کے علاوہ ترکیب بند اور ترجیح بند کی ہئیتیں بھی شامل ہیں، اس لیے "ہمارا بند" انگریزی "اسٹینزا" سے معنوی لحاظ سے زیادہ وسیع چیز ہے۔ انگریزی "اسٹینزا" بھی حسن اتفاق سے مستط کی طرح مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے آٹھ ہئیتیں رکھتا ہے اور ان کے نام بھی ہماری مسطحی ہئیتوں کی مانند مصرعوں کی تعداد سے نسبت رکھتے ہیں۔ ہماری مسطحی ہئیت اور انگریزی کی اسٹینزائی ہئیت میں صرف اتنا فرق ہے کہ مستط کی پہلی ہئیت تین مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے اور مثلث کہلاتی ہے جبکہ اسٹینزا کی پہلی ہئیت دو سطروں (یا مصرعوں) پر مشتمل ہوتی ہے جس کا اصطلاحی نام "کپ لٹ" ہے۔ دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔

۶.۶.۱: ہماری مسطحی ہئیتوں میں دو ہم قافیہ مصرعوں کی کوئی ہئیت نہیں۔ ایسی ہئیت ہمارے یہاں ایک علیحدہ وجود رکھتی ہے اور مثنوی کہلاتی ہے۔ مثنوی کے دو دو مصرعے مل کر ایک بیت قائم کرتے ہیں، لہذا اسٹینزائی ہئیت کا "کپ لٹ" ہمارے دو ہم قافیہ مصرعوں سے

تشکیل پانے والے شعریا بیت کا ہم معنی ہے۔ مثنوی کی ہیئت مسلسل ہوتی ہے، وہ الگ الگ دو مصرعوں کے بند میں منقسم نہیں ہوتی جبکہ انگریزی "کپ لٹ" (یعنی دو مصرعے) ایک مکمل بند کا درجہ رکھتا ہے۔ اقبال نے یہ مزید کیا تھا کہ اپنی بعض ان نظموں (مثلاً ساقی نامہ) کو جو انھوں نے مثنوی کی ہیئت میں لکھی تھیں، چند اشعار مسلسل لکھنے کے بعد (یعنی دو مصرعے آئے سائے) دو مصرعے اور پانچ لکھ کر بندوں میں تقسیم کر دیا تھا۔ لیکن بعض شاعروں کی ایسی نظمیں بھی سامنے آئیں جو یہ ظاہر تو ایک ایک مربعے کی شکل قائم کرتی ہیں، یعنی ان میں چار چار مصرعوں کا ایک بند ہے لیکن بند کے دونوں شعر الگ الگ قافیوں میں ہونے کی وجہ سے وہ بند مربع کی ہیئت میں نہیں مثنوی کی دو بیتوں میں ہے۔ مثنوی کی طرز کی ابیات کو یوں بندوں میں تقسیم کرنا صرفاً انگریزی اسٹینزاکے "کپ لٹ" ہیئت کے اثر کو قبول کرنے کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس نوع کی یہ مثال دیکھیے۔

برگد کے درختوں کے جنگل، پھیلے ہیں پہاڑ کے دامن میں
شاخیں ہیں جوان کی سایہ فلن، ظلمت کا سماں ہے ہر بن میں
پھرتے ہیں وہ پیل مست یہاں ہے دیو کا جن کے قد پہ گماں
یہ کالی گھٹا جب دوڑتی ہے، آتا ہے نظر ہیبت کا سماں

(وحید الدین سلیم، آریوں کی پہلی آمد ہندوستان میں)

نظم کا یہ ایک بند ہے۔ اسی طرز پر پوری نظم چار چار مصرعوں کے بندوں میں تقسیم ہے اور ہر بند میں مصرعوں کا قافیائی نظام الف الف / ب ب کی وضع پر ہے۔ صرف پہلا بند مربع کی اصل ہیئت (الف الف الف الف) میں ہے۔

۶۰۷۔ ہماری مسملی ہیئت اور انگریزی اسٹینزاکے ہیئت میں دو سرا فرق یہ ہے کہ مسملی کی آخری ہیئت دس مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے اور اصطلاحاً مثنی کہلاتی ہے جبکہ انگریزی اسٹینزاکے میں دس سطروں (یا مصرعوں) کا رواج نہیں رہا۔ وہاں آخری ہیئت نو مصرعوں پر مبنی ہوتی ہے۔ ایسا اسٹینزاکے "اپنیسیرن اسٹینزاکے" کہلاتا ہے۔

۶۰۷.۱۔ ہمارے ہاں مسملی کی آٹھ شکلیں اس طور پر ہیں کہ پہلی ہیئت تین مصرعوں کی ہے اور آخری دس مصرعوں کی۔ انگریزی اسٹینزاکے آٹھ شکلیں یوں بنتی ہیں کہ وہاں پہلی ہیئت دو مصرعوں کی ہے اور آخری نو مصرعوں کی۔ اس طرح ہماری مسملی اور انگریزی اسٹینزاکے میں

مصرعوں کی یکساں تعداد کے لحاظ سے سات شکلیں ایسی ہیں جو قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہیں۔ وہ سات شکلیں یہ ہیں۔

تین مصرعوں کا بند : اردو : مثلث - انگریزی : ٹرائپلٹ
 چار مصرعوں کا بند : اردو : مربع - انگریزی : کواڈریٹ
 پانچ مصرعوں کا بند : اردو : مخمس - انگریزی : کونٹ
 چھ مصرعوں کا بند : اردو : مسدس - انگریزی : سیکسٹین
 سات مصرعوں کا بند : اردو : مستط - انگریزی : رائٹم رائٹل
 آٹھ مصرعوں کا بند : اردو : مشمن - انگریزی : اوٹھ ڈاریما
 نو مصرعوں کا بند : اردو : متسع - انگریزی : اپنسیورین اسٹینزا

اس روشنی میں غور کیا جائے تو انگریزی اسٹینزا معنوی اعتبار اور عملی شکل کے لحاظ سے محض "بند" سے نہیں "مسمطی بند" سے زیادہ قریب ہے۔ جس طرح ہمارے یہاں "مسمط" از خود کوئی چیز نہیں، بلکہ محض ایک مخصوص ہتیتی نظام کا نام ہے، اسی طرح انگریزی "اسٹینزا" بھی ایک خاص ہتیتی نظام کا نام ہے جس کی مختلف ہتیتوں کے نام مصرعوں کی نسبت سے مختلف ہیں۔ ان معنوں میں "اسٹینزا" کو "مسمطی بند" ہی نہیں محض "مسمط" کی ہم معنی اصطلاح قرار دیا جاسکتا ہے۔

۶.۸ : اسٹینزائی اور مسمطی ہتیتوں کا یہ تقابلی جائزہ دونوں کی صرف ظاہری شکل اور مصرعوں کی یکساں تعداد پر مبنی ہے۔ ہماری مسمطی ہتیتیں مصرعوں کی تعداد اور ایک مخصوص قافیائی نظام کے ہوا کوئی اور علت اپنے پیچھے نہیں لگاتیں۔ جبکہ انگریزی اسٹینزا میں ظاہری شکل (یعنی قافیائی نظام) اور مصرعوں کی تعداد میں یکسانیت کے باوجود بعض صورتوں میں وزن اور بحر کی تبدیلی واقع ہو جاتی ہے۔ یعنی مختلف مصرعے مختلف وزن و بحر میں ہو سکتے ہیں۔ اس فرق کی بنا پر ایک ہی شکل مختلف ذیلی ناموں سے جانی جاتی ہے۔ مسمط کی ہتیتوں میں اس نوع کا کوئی فرق واقع نہیں ہوتا۔ مختلف مصرعوں کا مختلف الوزن و بحر ہونا تو دور کی بات نظم کے تمام بندوں میں ایک ہی بحر شروع سے آخر تک قائم رکھی جاتی ہے۔ صرف قافیے بدلتے چلے جاتے ہیں۔ اس سے یہ بات واضح ہے کہ ہمارے شاعروں نے انگریزی اسٹینزا سے اپنی ہتیتوں کو متنوع بنانے کے لیے جو بھی اثرات قبول کیے ہیں، وہ محض ظاہری شکل و صورت سے تعلق

دکھتے ہیں، یعنی انگریزی اسٹینزاک ریوٹس پر ہماری مسمطی شکلوں میں قافیوں کی ترتیب ہی میں طرح طرح کے الٹ پھیر کر کے نئی نئی شکلیں پیدا کی گئیں۔ اسٹینزاک کے وزن و بحر کے اندرونی طور و طریق کا کوئی اثر قبول نہیں کیا۔

۶.۸.۱ : مختلف مصرعوں میں قافیوں کی ترتیب ہماری مسمطی ہیئت میں طے شدہ ہے۔ یعنی پہلے بند کے تمام مصرعوں کا ہم قافیہ ہونا اور بعد کے تمام بندوں کا آخری مصرعے کو چھوڑ کر الگ الگ قافیوں میں ہونا اور ہر بند کے آخری مصرعے کا پہلے بند کا ہم قافیہ ہونا زیادہ سے زیادہ اتنی یکساں پیدا کی گئی کہ وہ ہیئت جس میں مصرعوں کی تعداد جفت ہے (یعنی چھ، آٹھ وغیرہ) اس میں تمام بندوں کا آخری مصرع یا آخری دو مصرعے پہلے بند کے ہم قافیہ ہو سکتے ہیں۔ انگریزی اسٹینزاک میں مصرعوں کا قافیائی نظام اس قدر سخت نہیں ہے۔ وہاں مختلف مصرعوں میں قافیوں کی مختلف ترتیب روا رکھی گئی جس سے ہیئتوں میں خاصہ تنوع پیدا ہوا۔ ہمارے شاعر جب ان ہیئتوں سے روشناس ہوئے تو وہ سب سے زیادہ مصرعوں میں قافیوں کی اس متنوع ترتیب ہی سے متاثر ہوئے جس کے تحت انھوں نے اپنی مسمطی ہیئتوں (حوافاق سے اُسی وضع پر تھیں جس وضع پر کہ انھوں نے انگریزی اسٹینزاک کی ہیئتوں کو پایا) میں نئے نئے تجربے کیے۔

۶.۹ : یہاں اس بات کا اظہار بھی ضروری ہے کہ ہمارے یہاں مسمط کی ہیئت میں وہ سختی برتی گئی کہ متعینہ ہیئتیں اصولوں سے انحراف کو ہرگز جائز نہیں سمجھا گیا یہاں تاک کہ اگر کسی نے اس سے گریز کر کے مصرعوں کے قافیائی نظام میں ادھر پر ۶.۸ میں بیان کردہ صورت یا صورتوں کے ہوا کوئی اور صورت پیدا کی تو اسے مسمط تصور نہیں کیا گیا حالانکہ مصرعوں کی تعداد کی نسبت سے اس کا نام دی رہا۔ اس کی بہترین مثال مسدس ہے۔ مسدس کی سب سے زیادہ مروج شکل یعنی الف الف الف الف الف ب ب / ج ج ج ج د د کو چھ مصرعوں کی وجہ سے مسدس تو ضرور کہا گیا لیکن اسے مسمط کی ہیئت نہیں مانا گیا اس لیے کہ اس میں قافیوں کی ترتیب الف الف الف الف الف ب ب ب ب ب ب الف یا الف الف الف الف الف الف / ب ب ب ب الف الف نہیں ہے۔ جہاں ہیئت سخت گیری کا یہ عالم ہو کہ خود اپنی ہیئت میں قافیائی نظام کی معمولی سی تبدیلی سے ایک ہیئت اپنے ہیئت نظام سے خارج تصور کی جاتی ہو وہاں اس کا تو سوال ہی نہیں پیدا ہوتا کہ انگریزی اسٹینزاک کے زیر اثر ہونے والی تبدیلیوں کے بعد

بھی مثلث، مربع، منحنی یا مسطح کو مسطحی کہتے ہیں۔ لیکن یہاں سوال یہ نہیں ہے کہ کس خاص قافیائی ترتیب کو مسطح کہا جائے اور کس کو نہ کہا جائے۔ یہاں میرا مدعا صرف اتنا ہے کہ ہمارے یہاں مسطح کی جو آٹھ شکلیں ہیں وہ مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے اپنے مخصوص نام رکھتی ہیں۔ مصرعوں میں قافیوں کی کسی مخصوص ترتیب کے اعتبار سے نہیں۔ لہذا اگر ان کے قافیائی نظام میں کوئی تبدیلی یا کوئی نئی صورت پیدا ہوئی ہے، خواہ وہ انگریزی اسٹینزرا کے زیر اثر ہوئی ہو یا ہمارے شاعروں نے اسے ضرورتاً از خود کیا ہو، اس سے ان کے مصرعوں کی تعداد پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ مثلث ہر حال میں مثلث ہے، اس لیے کہ اس میں تین مصرعے ہیں قافیے چاہے الف الف الف / ب ب ب / ج ج ج / د د د ہوں یا ان کی کوئی اور ترتیب ہو۔ بہر حال یہ ایک حقیقت ہے کہ مسطح کی ان شکلوں میں دیسی اسباب اور مغربی ہیئتوں کے اثرات سے نوع بہ نوع شکلیں پیدا کی گئیں۔ آئیے دیکھیں کہ ان کی کیا صورتیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ سب سے پہلے ہر ایک ہیئت کی وہ وضع درج کی جائے گی جو اصطلاحاً مسطحی وضع کہلاتی ہے۔ اس کے بعد وہ متنوع شکلیں پیش کی جائیں گی جو یا تو ہمارے شاعروں نے خود اختیار کیں یا انگریزی اسٹینزرا کے اثر سے ہمارے ہاں ان کا رواج ہوا۔

۶.۱۰۔ مثلث

۶.۱۰.۱: یہ مسطح کی پہلی ہیئت یا قسم ہے جس میں ہر بند صرف تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ مخصوص مسطحی ہیئت کے مطابق مثلث کے پہلے بند میں تینوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد میں آنے والے ہر بند کے اولین دو مصرعے کسی اور قافیے میں ہوتے ہیں اور تیسرا مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اس اصول کے تحت مثلث کی ہیئت وضع اس طرح ہوتی ہے۔

الف الف الف / ب ب ب / ج ج ج / د د د / ہ ہ ہ /

مثلاً یہ دو بند اس وضع کے دیکھیے۔

شوق کی چھاؤں میں چرواہا جب ہنسی بجالا ہے تصور میں مرے ماضی کے نقشے کھینچ لاتا ہے

نظر میں ایک بھٹولا پسرا عالم لہلہاتا ہے

مرے افکارِ طفلی کو ہے نسبت اس کے نغموں سے میں بچپن میں کیا کرتا تھا الفت اس کے نغموں سے

جیسی ہنسی کی لے میں عہدِ طفلی جھلسلاتا ہے

(آخر شیرانی، چرواہے کی ہنسی)

۶.۱۰.۲۔ مسئلہ کی اسی بنیادی وضع میں یوں بھی ہوتا ہے کہ پہلے بند کا تیسرا مصرع ہر بند میں بہ طور ترجیح لایا جاتا ہے یعنی وہ ہر بند کا تیسرا مصرع بن جاتا ہے۔ مسئلہ کی ہیئت پر مشتمل ایسے مثلث کو ہم "ترجیح بند مثلث" کا نام دے سکتے ہیں۔ تیسرا مصرع بہر طور "ٹیپ کا مصرع" یا "مصرع ترجیح" کہلاتا ہے۔ اس نوع کی یہ مثال دیکھیے۔

خوشی اک مشغلہ ہو رات دن کا شمار افزوں ہو اس کے سال و سن کا
خدا حافظ خدا حافظ کوئن کا

کوئن دنیا کے ہر خطے میں نامی غریبوں اور مسکینوں کی حامی،
خدا حافظ خدا حافظ کوئن کا

(نظام الدین میرٹھی، مثال منقول از بحر الفصاحت ص ۹۳)

۶.۱۰.۲۔ مثلث کی ایک شکل ایسی ہے جس میں بند اول سمیت ہر بند کے پہلے دو مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور پہلے بند سمیت ہر بند کا تیسرا مصرع کسی اور قافیہ میں۔ تمام بندوں کے تیسرے مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ یہ مثلث کی پہلی یعنی اصل مسئلہ کی ہیئت سے بالکل مشابہ ہے صرف اتنا فرق ہے کہ ہیئت اول میں پہلے بند کے تینوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور اس میں پہلے بند کے دو مصرعے ہم قافیہ اور تیسرا کسی اور قافیہ میں ہوتا ہے۔ اس کی وضع یوں ہے۔

الف الف ب / ج ج ب / د د ب / ہ ہ ب / ۔ یہ مثال دیکھیے۔

بہار ہے تو کیا حرام ہے نشاط گلستاں ابھی تو خود ہی سینہ چمن میں آگ ہے نہاں
یہ جشن گل ابھی نہیں یہ رنگ دہرا بھی نہیں

ابھی تو پریشاں دلی بشر میں غم کی آگ ہے ابھی تو وقت کے لبوں پہ شعلہ بار آگ ہے
نوائے مطربان خوش گلو ابھی نہیں

(جاں نثار اختر، ابھی نہیں)

۶.۱۰.۳۔ اسی وضع میں یہ اہتمام بھی کیا جاسکتا ہے کہ ہر بند کا تیسرا مصرع ایک ہی ہو۔ اسے بھی "ترجیح بند مثلث" کہہ سکتے ہیں۔ اس میں بھی تیسرا مصرع "ٹیپ کا مصرع" یا "مصرع ترجیح" کہلائے گا۔ اس کی مثال کے لیے یہ دو بند "بحر الفصاحت" سے نقل کیے جاتے ہیں۔ یہ وثوق سے نہیں کہہ سکتا کہ منقولہ بندوں میں پہلا بند فی الواقع نظم کا پہلا بند ہے۔

اے اگر ہم پہلا بند فرض کر لیں تو اس سے مثلث کی اس وضع کو بہ آسانی سمجھا جاسکتا ہے۔
 دُنیا ہے سدا اس میں تو بیٹھا مسافر ہے۔ اور جانتا ہے یاں سے جانا تجھے آخر ہے
 کچھ راہ خدا دے جا، جا تیرا بھلا ہوگا
 جو رب نے دیا تج کو تو نام پہ رب کے دے گریاں نہ دیا تو نے کیا دیوے گا واں بندے
 کچھ راہ خدا دے جا، جا تیرا بھلا ہوگا

(ظفر، بحر الفصاحت ص ۹۴)

اس ترتیبِ قوافی میں مثلث کی ایک ایسی مثال دیکھیے جس میں ہر بند کا تیسرا مصرع در اہل
 ایک مستزاد فقرہ ہے اور جو بہ طور ترجیح لایا گیا ہے۔ اسے مثلثِ مستزاد کہتے ہیں۔
 ماں اصغر کی کہتی ہے درد و بچے کے سو جانے کو تھپک تھپک سب دیں ہیں لوری دوہوں میں چونکا نے کو
 ہے ہے اصغر میرے لال
 جس کا بچہ یوں سو دے دکھ اُس کی ماں کا کچھ غور آج کا سویا مشرمیں چونکے اس سونے کو کہیں ہے شور
 ہے ہے اصغر میرے لال

(سودا، مرثیہ مثلث بہ طریقِ مستزاد)

۶.۱۰.۵: مسطہ کی بعض شکلوں (بالخصوص مسدس) میں خاص ترکیبِ بند کی وضع کو بھی اختیار
 کیا گیا ہے، لہذا ایسی شکلِ مثلث کی بھی ممکن ہے، اگرچہ اس نوع کی کوئی مثالِ سرِ دست مجھے
 نہیں ملی۔ بہر کیف اصولاً یہ وضع اس طرح ہوگی۔

الف الف ب / ج ج د / ہ ہ و / ز ز ح۔

۶.۱۰.۶: مثلث کی ایک ہیئت یہ بھی ہے کہ نظم میں ہر بند کے تینوں مصرعے ہم قافیہ
 ہوں۔ اس کی وضع یہ ہے۔

الف الف الف / ب ب ب / ج ج ج / د د د۔ مثلاً یہ دو بند دیکھیے۔

جزایات نے کروٹ بدلی ہے احساس نے اُگڑائی لی ہے
 آزاد روی سے انساں نے تمسیرِ نئی دُنیا کی ہے
 فطرت کے حسیں مے خانے سے بے داری کی صہبا پی ہے

اُس دُنیا کے انسانوں کی، ہر بات پیامِ دل ہوگی

ہر سانس میں اک نغمہ ہوگا، ہر گام پہ اک منزل ہوگی
 ساحل کیسا، طوفاں کیسا، ہر موج وہاں ساحل ہوگی (مسماحت جملہ نئی دنیا)
 ۶.۱۰.۷۔ مثلث کی ایک دلچسپ شکلیوں بھی دیکھنے میں آتی ہے کہ مستطیل کی عام وضع کے
 مطابق پہلے بند کے تینوں مصرعے تو ہم قافیہ ہوتے ہیں لیکن بعد کے تمام بندوں میں صرف
 پہلا مصرع الگ قافیہ میں ہوتا ہے آخری دو مصرعے پہلے ہی بند کے قافیوں کی پیروی کرتے
 ہیں۔ یہ وضع اس طرح ہے۔

الف الف الف / ب الف الف / ج الف الف / د الف الف۔ یہ مثال دیکھیے۔
 گل فرد کس سے حوروں نے تو گوندھا سہرا کہو نیساں سے کہ تو موتیوں کا لاسہرا
 اچھے نوشہ کے لیے چاہیے اچھا سہرا
 جوش میں آ کے جو مستوں کی طرح جھومتا ہے کس کی آنکھوں کا یہ ہے دیکھنے والا سہرا
 مست و مدہوش ہے کس واسطے ایسا سہرا
 عکس چہرہ سے ہے نوشہ کی ہر اک گل شاداب عرق رُخ سے بنا نور کا دریا سہرا
 نہیں لیتا ہے پڑا موج میں کیا کیا سہرا

(نظام رام پوری، منقول از بحر الفصاحت ص ۹۴)

۶.۱۰.۸۔ مثلث کی ہیئت میں ایک ایسی بھی وضع دیکھنے میں آتی ہے جسے ہم ہر علامہ بند
 کی بنا پر "مثلث معری" کہہ سکتے ہیں۔ لیکن ایک سے زائد بندوں کی صورت میں ہر بند کا تیسرا
 مصرع دیگر بندوں کے تیسرے مصرعے کا ہم قافیہ ہو جاتا ہے۔ اس کی وضعی ترکیب یوں ہے۔

الف ب ج / دہ ج / و زج۔ مثلاً

گنجان صنوبروں کے پیچھے اک چاند ہزار چاند بن کر
 تاروں کی طرح بکھر گیا ہے
 اس سیلِ جمال کے سہارے ماضی کے نشیب بھر گئے ہیں
 ویرانہ جاں سنور گیا ہے

(احمد ندیم قاسمی : ایک منظر)

۶.۱۰.۹۔ ایک اور ترتیب توانی کے محاذ سے مثلث کی ایک ایسی شکل بھی ہے جس میں
 پہلے بند ہیئت ہر بند کا مصرع اولیٰ ایک ہی قافیہ میں ہوتا ہے۔ یعنی یہ سب ہم قافیہ ہوتے ہیں

اور ہر بند کے آخری دو مصرعے آپس میں ہم قافیہ لائے جاتے ہیں۔ یوں اس کی محض یہ وضع بنتی ہے۔ الف ب ب۔ مثلاً :-

میرے پیچھے جانے والے کل کا دھندلکا
ایسی شکلیں جن کے نقش ہوا پر، جیسے تحریریں ہوں
ایسے قہقہے جن کے دامن پر، سیاہیوں کی تصویریں ہوں

میرے سامنے آنے والے کل کا اُجالا
ایسی نسلیں جن کے الہاموں کی مبہم تفسیریں ہوں
ایسے زلمے جن میں چاند کو پالنے کی تدبیریں ہوں

(قیوم نظر، اکیلا)

مثبت کی اس مثال میں جو خاص اور قابلِ توجہ بات ہے وہ یہ ہے کہ جہاں بہ لحاظ ترتیب و توانی یہ ایک پابند ہئیت ہے وہاں مصرعِ اول میں مصرعِ دوم و سوم سے ارکان کی کمی آزاد نظم کے ہئیتی اثر کو بھی ظاہر کرتی ہے۔

۶.۱۰.۱۰، مثبت میں مصرعوں کی ایک ترتیب کے مطابق مصرعِ اول و سوم ہم قافیہ ہوتے ہیں دوسرا بے قافیہ ہوتا ہے۔ اس وضع پر : الف ب الف۔ مثلاً :-

اے برادر ! یوں نہ جان دائروں کے درمیں تیرتا ہے اس فضا میں اک ہجوم اوراق کا
اس طرف دوزخ کی آبادی کا آتا ہے دھواں

دائرے وہ زندگانی کے سفر کی راہ میں راستہ کھویا ہوا، تاریک جنگل کا محیط
روشنی آتی نہیں ہے علم بے آگاہ میں

(عزیز حامد مدنی : آبادی کے دائرے)

۶.۱۱۔ مربع

۶.۱۱.۱، مثبت کے مقابلے میں مربع کی زیادہ متنوع شکلیں نظر آتی ہیں۔ چار مصرعوں کی اس ہئیت میں قافیوں کی ترتیب طرح طرح سے رکھی گئی ہے۔ مستطیل کی مخصوص ہئیت کے مطابق اس کی پہلی شکل تو دہی ہے، 'خود دیگر مسطی اقسام میں ہوتی ہے' یعنی مربع وہ ہے

جس کا پہلا بند چار ہم قافیہ مصرعوں پر مشتمل ہو اور بعد میں کئے والے تمام بندوں کے اولین تین
 مصرعے کسی اور قافیہ میں ہوں لیکن ہر بند کا چوتھا مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہو۔ یعنی اس وضع سے۔
 الف الف الف الف / ب ب ب ب الف / ج ج ج الف / د د الف الف / مثلاً :-

لو آؤ کہ باز پہاں کو رسوا سے حکایت کرتا ہوں دامن زبان خامشی کو لبریز شکایت کرتا ہوں
 گھبرا کے ہجوم غم سے آج اثنائے حقیقت کرتا ہوں اظہار کی جرأت کرتا ہوں میں تم سے محبت کرتا ہوں

فکر آ باز دنیا میں مری 'اک مسجود افکار ہو تم شعرستان ہستی میں مری 'اک مجبور اشعار ہو تم
 اور میرے پرستش زار دل میں اک بت شیریں کار ہو تم میں جس کی عبادت کرتا ہوں 'میں تم سے محبت کرتا ہوں
 (اختر شیرانی : انتراب محبت)

۶.۱۱.۲ - اس مسئلہ ہدایت میں قافیہ "الف" "مصرع ترجیح" بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی پہلے
 بند کا چوتھا مصرع، بعد کے تمام بندوں میں چوتھے مصرعے کے طور پر دہرایا جاتا ہے مثلاً :-
 تنے گا مسرت کا اب شامیانہ بے گامبت کا نشاء خانہ
 حمایت کا گائیں گے مل کر ترانہ کرو صبر آتا ہے اچھا زمانہ

نہ ہم روشنی دن کی دیکھیں گے لیکن چمک اپنی دکھلائیں گے اب بھلے دن
 کے گانہ عالم ترقی کیے بن کرو صبر آتا ہے اچھا زمانہ (مہملہ)

۶.۱۱.۳ - مزج کی ایک شکل یوں ہے کہ پہلے بند کے چاروں مصرعے قاعدہ مذکورہ کے
 مطابق ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ لیکن بعد کے تمام بندوں کے اولین دو مصرعے کسی الگ قافیہ
 میں اور آخری دو مصرعے پہلے بند کے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ اس ترتیب کے مطابق یہ وضع بنتی ہے
 الف الف الف الف / ب ب الف الف / ج ج الف الف / د د الف الف / مثلاً :-

روش رکش 'چمن چمن' بڑھے چلو بڑھے چلو جبل جبل 'دمن دمن' بڑھے چلو بڑھے چلو
 بگش بگش 'بزن بزن' بڑھے چلو بڑھے چلو مجاہدین صفت شکن' بڑھے چلو بڑھے چلو

زمین رشکب آسماں تمہاری انجمن سے ہے رگ جہاں میں خوں رولں تمہارے بانچمن سے ہے
 رہے تمہارا بانچمن 'بڑھے چلو بڑھے چلو مجاہدین صفت شکن' بڑھے چلو بڑھے چلو
 (احسان : اندازِ جہاد)

اس مثال میں ہر بند کا چوتھا مصرع " مصرع ترجیع " ہے۔ اس شکل میں چوتھا مصرع تیسرے مصرع کی طرح غیر ترجعی بھی ہو سکتا ہے۔

۶.۱۱.۴۔ مربع کی ہیئت میں قافیوں کی ایک ترتیب اس طرح بھی ہے کہ بند اول ہی سے تمام بندوں کے پہلے تین مصرعے ہم قافیہ ہوں اور ہر بند کا چوتھا مصرع پہلے بند کے چوتھے مصرعے کا ہم قافیہ لایا جائے۔ یہ وضع یوں ہے۔

الف الف الف ب / ج ج ج ب / د د ب / ہ ہ ہ ب۔ مثلاً

روح بے چین ہے اک دل کی اذیت کیا ہے دل ہی شعلہ ہے تو یہ سوزِ محبت کیا ہے
وہ مجھے بھول گئی اس کی شکایت کیا ہے رنج تو یہ ہے کہ درد کے بھلایا ہوگا

وہ کہاں اور کہاں کا ہش غم، سوزشِ جاں اس کی رنگین نظر اور نقوشِ حرم
اس کا احساسِ لطیف اور شکستِ ارماں طعنہ زن ایک زمانہ نظر آیا ہوگا
(کیفی اعظمی، اندیشے)

۶.۱۱.۵۔ اس ہیئت میں ہر بند کا چوتھا مصرع بہ طور " مصرع ترجیع " بھی لایا جاسکتا اس کی مثال یہ ہے۔

شہر کی رات اور میں ناشاد و ناکار پھڑوں جگمگاتی جاگتی سڑکوں پہ آوارا پھروں
غیر کی بستی ہے کب تک در پہ در مارا پھڑوں اے غم دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں

پھر وہ ٹوٹا اک ستارا، پھر وہ چھوٹی پھلجھڑی جانے کس کی گود میں آئی یہ موتی کی لڑی
ہوک سی سینے میں اٹھی، چوٹ سی دل پر پڑی اے غم دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں
(اسرار الحق مجاز : آوارہ)

۶.۱۱.۶۔ مربع کی ایک شکل یہ ہے کہ تمام بندوں کے چاروں مصرعے الگ الگ قافیوں میں ہم قافیہ ہوں۔ اس کی وضع اس طرح ہے۔

الف الف الف ب ب ب ب / ج ج ج ج / د د د د۔ مثلاً

پہنچے پھانڈ کے سات سمندر تخت میں ان کے بیسوں بندر
حکمت و دانش ان کے اندر اپنی جگہ ہر ایک سکندر

اورج بخت مُلاقی اُن کا چرخ ہفت طباقی ان کا
مخمل ان کی ساقی اُن کا آنکھیں میری باقی ان کا

(اکبرالہ آبادی، بلوۃ دہلی دربار)

۶۰۱۱۰۷۔ مرنج کی ہئیت میں قافیوں کی ایک ترتیب اس طرح بھی ہے کہ پہلے بندہیت
ہر بند کے اولین دو مصرعے الگ الگ قافیوں میں ہم قافیہ ہوں، لیکن ہر بند کے تیسرے
اور چوتھے مصرعے پہلے بند کے تیسرے اور چوتھے مصرعوں کے ہم قافیہ ہوں۔ یہ ترتیب اس طرح ہے۔

الف الف ب ب ب / ج ج ب ب ب / د د ب ب ب / ۵۵ ب ب ب - مثلاً -

برادرانِ نوجوان، فردِ کارِ رواں ہو تم جہانِ پیر کے لیے شبابِ جادواں ہو تم
تمہارے حوصلے جواں، بڑھے چلو، بڑھے چلو برادرانِ نوجوان، بڑھے چلو، بڑھے چلو

بجھے نہ شمعِ دل کہیں، ہوا ہے تیز باغ کی اگر اندھیری رات ہے، بڑھا دو لو چراغ کی
گرج رہی ہیں آندھیاں، بڑھے چلو، بڑھے چلو برادرانِ نوجوان، بڑھے چلو، بڑھے چلو
(جیل منظر، نوائے جرس)

اس مثال میں ہر بند کا چوتھا مصرع "مصرع ترجیع" ہے۔ اس وضع پر چوتھا مصرع
بھی تیسرے مصرعے کی طرح "غیر ترجعی" ہو سکتا ہے۔

۶۰۱۱۰۸۔ مرنج میں قافیوں کی بیت نما ترتیب یعنی الف الف ب ب ب / ج ج د د /

۵۵ د د / ز ز ج ج ج کی ایک مثال پیراگراف ۶۰۶۰۱ میں دی جا چکی ہے۔

۶۰۱۱۰۹۔ جیسا کہ عرض کیا گیا کہ مرنج کی ہئیت میں ہمارے شاعروں نے قافیوں کی ترتیب
میں طرح طرح سے تجربے کیے ہیں، چنانچہ اس میں ایک شکل یہ بھی دیکھنے میں آتی ہے کہ ہر بند
جو چار مصرعوں پر مبنی ہے، اس کے مصرعِ اول، دوم اور چہارم تو ہم قافیہ ہوتے ہیں لیکن
تیسرا مصرع کسی اور قافیہ میں ہوتا ہے۔ یہ محض انگریزی کی اسٹنڈرڈ ہئیت ہی کا اثر نہیں
ہے، اس میں ہماری غزل اور رباعی کی ہئیت ترکیب کا بھی نمایاں اثر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہ ترتیب
یوں ہے۔

الف الف ب الف / ج ج د ج / ۵۵ د د / ز ز ج ز - مثلاً -

ہر نقشِ اجنت کا وہ پلست جادو وہ حسن و جمال کے بدلتے پہلو

وہ بت سازی کہ جان پتھر میں پڑے ہے تاج کہ رخسارِ زماں پر آنسو

شاعر ترے جس وقت صدادیتے ہیں سوئے ہوئے سپنوں کو جگا دیتے ہیں
آفاق کے مندر میں وہ نغمے ان کے رہ رہ کے گنٹیاں بجا دیتے ہیں

(فراق گورکھپوری : اے مادرِ ہند)

۹.۱۱.۱۰ - انگریزی کی استینزائی ہئیت کے زیر اثر ہمارے یہاں مربع کے مصرعوں میں
قافیوں کی ترتیب اس طرح بھی رکھی گئی کہ ہر بند میں مصرعِ اول اور سوم - اور دوم اور چہارم
ہم قافیہ ہوں - اس صورت سے -

الف ب الف ب / ج د ج د / ہ د ہ د / ز ح ز ح - مثلاً

لب پر آجاتے سنگیت سہارے ساقی دلو لے دل کے اگر غم سے سنوڑنا سیکھیں
وہ زباں - جو ہے شفق پھول ستارے ساقی ہم بھی پالیتے ہیں گم زندگی کرنا سیکھیں

بات بن جاتی ہے ترکیب سروں کی ساقی ہر تاثر سے نئے روپ میں ڈھل جاتی ہے
پھر کوئی بات نہیں رہتی ہے باقی ساقی اور ہر بات پہ ترکیب بدل جاتی ہے
(مختار صدیقی : سرگم)

۹.۱۱.۱۱ - اس کے برعکس قافیوں کی ایک ترتیب ہر بند میں اس طرح ہوتی ہے کہ مصرع
دوم اور چہارم تو ہم قافیہ ہوتے ہیں، لیکن مصرعِ اول اور سوم الگ الگ قافیوں میں لائے
جاتے ہیں - اس وضع پر -

الف ب ج ب / د ہ د ہ / ز ح ط ح / ی ک ل ک - مثلاً

قائمہ انقلاب کا ہے رداں بچ رہی ہے خوشی کی شہنائی
زلزلوں سے دہل رہی ہے زمیں لے رہے ہیں پہاڑ انگریزائی

سنگ انٹی ہے انتقام کی آگ برد کی چوٹیاں دکھتی ہیں
ظلم اور جبر کے اندھیرے میں سیکڑوں بجلیاں چمکتی ہیں

(سردار جعفری : وقت کا ترانہ)

مربع کی اس ہمتی وضع پر انگریزی کی استیزائی ہنیت کے اثر کے علاوہ خود ہمارے "قطعہ" کے اثر پر بھی غور کیا جاسکتا ہے۔ اسے بجا طور پر ہم "قطعہ بند مربع" قرار دے سکتے ہیں۔

۶.۱۱.۱۲ - مربع کی یہ بھی صورت ہو سکتی ہے کہ چار مصرعوں والے بند میں مصرع اول اور چہارم اور دوم اور سوم ہم قافیہ ہوں۔ اس کی وضع یہ ہے۔

الف ب ب الف - مثلاً -

غم دیدہ پس ماندہ را ہی تاریکی میں کھو جاتے ہیں پاؤں راہ کے رخساروں پر دھندلے نقش بناتے ہیں
آنے والے اور مسافر پہلے نقش مشا دیتے ہیں وقت کی گرد میں دبے دبے ایک فسانہ ہو جاتے ہیں
(اخترالایمان ، پگڈنڈی)

۶.۱۱.۱۳ - مربع کی ایک شکل یوں بنتی ہے کہ کسی بند کے مصرع دوم ، سوم اور چہارم ہم قافیہ ہوں اور پہلا مصرع کسی الگ قافیہ میں یعنی اس وضع پر۔

الف ب ب ب - مثلاً -

اپنی تاریخ فقط جنگ کی تاریخ نہیں یہ محبت کے حسین پھولوں سے گلزار بھی ہے
دستی اور رواداری کا شہ کار بھی ہے اس میں جاں بازوں کی قربانی و ایثار بھی ہے
(وقار و انقی ، جشن سیمیں)

۶.۱۱.۱۴ - پیرا گراف ۶.۱۱.۳ میں بیان کردہ مربع کی شکل یعنی الف الف الف الف / باب الف الف / باب الف الف کے تحت مربع کی ایک ایسی وضع بھی دیکھنے میں آئی ہے جو بیک وقت مستزاد اور ترجیع کا لطف دیتی ہے۔ اسے ہم یوں ظاہر کر سکتے ہیں۔

الف الف الف (مستزاد الف) الف / باب الف (مستزاد الف) الف / باب الف (مستزاد الف)
(مستزاد الف) الف / دو الف (مستزاد الف) الف -

پہلے بند کے بعد والے تمام بندوں میں الف الف الف پہلے بند کے ہم قافیہ ہیں لیکن الف ۲ یعنی ہر بند کا چوتھا مصرع بہ طور ترجیع لایا گیا ہے۔ الف ۱ یعنی مصرع سوم کا مستزاد "کمز" (مستزاد الف) بہ قدر نصف مصرع چونکہ دہرایا گیا ہے لہذا وہ بھی "نصف مصرع ترجیع" ہو گیا ہے۔
مثال دیکھیے۔

پورب دیس میں ڈگی باہی پھیلا دکھ کا جال
دکھ کی آگنی کون بجھائے سوکھ گئے سب تال

جن کے ہاتھوں نے موتی رو لے آج وہی کنگال — رے ساتھی، آج وہی کنگال
بھوکا ہے بنگال، رے ساتھی، بھوکا ہے بنگال

نڈی نالہ گلی ڈگر پر ٹاشوں کے انبار
جان کی ایسی مہنگی شے کا آٹ گیا بیوپار
ٹھنٹی بھر چا دل سے بڑھ کر سستا ہے یہ مال — رے ساتھی، سستا ہے یہ مال
بھوکا ہے بنگال، رے ساتھی، بھوکا ہے بنگال
(واقعی جون پوری، بھوکا ہے بنگال)

۶.۱۲. ۱. مخمس

۶.۱۲. ۱. مثلث اور مربع کی یہ نسبت مسقط کی اس ہیئت میں جس کا ہر بند پانچ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے، قافیوں کی ترتیب کی کہیں زیادہ نو بہ نوع اور حیران کن مثالیں پائی جاتی ہیں۔ اس کی بھی خاص سمٹ ہیئت تو وہی ہے جو دیگر اقسام مسقط کی ہے یعنی نظم کے پہلے بند میں پانچوں مصرعے ہم قافیہ ہوں اور بعد والے تمام بندوں کے اولین چار مصرعے کسی علیحدہ قافیہ میں ہم قافیہ ہوں اور ان کا پانچواں مصرع بند اول کے قافیہ کی پردی کرتا ہو۔ اس وضع پر۔
الف الف الف الف / ب ب ب ب الف / ج ج ج ج الف - مثلاً -

چمن میں آج نسیم بہار آہنچی نوید نکہت گل بے شمار آہنچی
صدائے قمری و صوت ہزار آہنچی جنوں کی فوج کی دل پر پکار آہنچی
ہزار شکر کر فصل بہار آہنچی
گنی نسیم کے ہاتھوں نکل کے بادِ سموم گھٹائیں ابر بہاری کی تل رہی ہیں ٹھوم
تمام صحن چمن میں عجب بھی ہے دھوم ادھر گلوں کے اُپر بلبلیں کرے میں ہجوم
ادھر سے مست صفت گلِ عذار آہنچی

(نظیر اکبر آبادی، بہار)

۶.۱۲. ۲. مخمس کے اسی قافیائی نظام میں ہر بند کا پانچواں مصرع بہ طور "مصرع تزجیع" بھی لایا جاتا ہے۔ یعنی پہلے بند کا پانچواں مصرع ہر بند کا پانچواں مصرع بن جاتا ہے۔ مثلاً یہ دو

بند دیکھیے۔

ہیں اس ہوا میں کیا کیا برسات کی بہاریں ہزوں کی لہلہا ہسٹ باغات کی بہاریں
 بوندوں کی بھھاوٹ ' قطرات کی بہاریں ہر بات کے تماشے ' ہر گھات کی بہاریں
 کیا کیا مچی ہیں یارو ' برسات کی بہاریں

کیا کیا رکھے ہے یارب ' سامان تیری قدرت بدلے ہے رنگ کیا کیا ہر آن تیری قدرت
 سب مست ہو رہے ہیں ' پہچان تیری قدرت تیرے پکارتے ہیں "سبحان تیری قدرت"
 کیا کیا مچی ہیں یارو ' برسات کی بہاریں

(نغیر آبادی ' برسات کی بہاریں)

۶۰۱۲۰۳ - محسن کی ایک شکل وہ ہے جس میں بند اول سمیت تمام بندوں کے اولین چار
 مصرعے الگ الگ قافیوں میں ہم قافیہ ہوتے ہیں لیکن ہوشد کا پانچواں مصرع بند اول کے پانچویں
 مصرعے کا ہم قافیہ لایا جاتا ہے۔ یہ وضع اس طور ہے۔

الف الف الف ب / ج ج ج ب / د د د ب - مثلاً

بہت ہی طاق ہیں طولِ امل میں اہلِ مشن بلا کے تیز ہیں ' رد و بدل میں اہلِ مشن
 وطن کو پس رہے ہیں کھل میں اہلِ مشن پٹھری دبائے ہوئے ہیں بغل میں اہلِ مشن
 شیفت بن کے مگر مسکرائے جاتے ہیں

نگاہِ ناز میں رازِ دنیا زِ آزادی ہر ایک حرف میں سوز و گدازِ آزادی
 کھل ہے دوش پر زلفِ درازِ آزادی بجاء ہے ہیں بسندی پہ سازِ آزادی
 وٹو کی ہانک بھی لیکن لگائے جاتے ہیں

(جوش ملیح آبادی : ذائقہ و فدا کا فریب)

۶۰۱۲۰۴ - قافیوں کی مذکورہ بالا ترتیب میں تمام بندوں کا پانچواں مصرع "مصرعِ ترجیع"
 بھی ہو سکتا ہے۔ مثلاً

چشتی نے جس زمیں میں پیغامِ حق سنایا ناک نے جس چمن میں و مدت کا گیت گایا
 تاتاریوں نے جس کو اپنا وطن بنایا جس نے مجازیوں سے دشتِ عرب چھڑایا
 میرا وطن وہی ہے ' میرا وطن وہی ہے

ٹوٹے تھے جو ستارے فارس کے آسماں سے پھرتا بادل دے کے جس نے چمکائے ہلکشاں سے

وعدت کی لے سنی تھی دُنیا نے جس مکاں سے میرا عرب کو آئی ٹھنڈی ہوا جہاں سے

میرا وطن دی ہے، میرا وطن دی ہے

(اقبال: ہندوستانی بچوں کا قومی گیت)

۶.۱۲.۵۔ مخمس میں ایک شکل یہ ہے کہ پہلے بند سمیت ہر بند کے تین مصرعے علیحدہ علیحدہ

قافیوں میں ہم قافیہ ہوتے ہیں اور آخری دو مصرعے (یعنی چوتھا اور پانچواں مصرعے) پہلے بند کے چوتھے اور پانچویں مصرعے کے مطابق ہوتے ہیں۔ اس وضع پر۔

الف الف الف ب ب ب / ج ج ج ب ب / د د ب ب ب۔

اے جمالِ شمعِ آزادی کے پروانوا اٹھو سوچکے اے قصرِ ملت کے نگہبانو! اٹھو

بادۂ بیداریِ مشرق کے مستانوا اٹھو اب جگہ بھی دو بہت کچھ سوچکا ہے آفتاب

انقلاب! اے ساکنانِ ارضِ مشرق انقلاب

برق ہو آنکھوں میں، دل میں آتش پروانہ ہو ہوش بھی آئے توبہ پر نعرۂ مستانہ ہو

فامشی میں جراثیم بیدار کا افسانہ ہو زندگی کب تک اسیرِ اعتکاف و احتساب

انقلاب! اے ساکنانِ ارضِ مشرق انقلاب

(روشِ صدیقی: بیداریِ مشرق)

اس مثال کے مطابق ہر بند کا مصرع پنجم "مصرع ترجیع" کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن

مخمس میں مصرعوں کی یہ ترتیب اس طرح بھی ہو سکتی ہے کہ ہر بند کا پانچواں مصرع "غیر ترجیعی"

ہو اور یہ بھی ممکن ہے کہ ہر بند کے مصرع چہارم اور پنجم دونوں بہ طورِ ترجیع آئیں۔

۶.۱۲.۶۔ مخمس کی ایک شکل اس طرح ہے کہ حسبِ قاعدہ پہلے بند کے پانچوں مصرعے

تو ہم قافیہ میں لیکن بعد کے ہر بند میں اولین تین مصرعے کسی اور قافیہ میں لائے جلتے ہیں

اور مصرع چہارم اور پنجم کو پہلے بند کا ہم قافیہ رکھا جاتا ہے۔ یہ وضع یوں ہے۔

الف الف الف الف الف / ب ب ب الف الف / ج ج ج الف الف / د د الف الف

الف۔ مثلاً

دل میں نئے ارمان بسانے کا دن آیا غنچے کی طرح دل کو کھلانے کا دن آیا

پھولوں کی طرح ہنسنے ہنسانے کا دن آیا آپس میں گلے ملنے ملائے کا دن آیا

اک سال کے بعد آج ٹھکانے کا دن آیا

یہ چپا، وہ سیلا ہے، یہ جوہی، وہ چیلی ہنس ہنس کے سب آپس میں بھلاتی ہیں ہیلی
ہیں ایک جگہ آج کسی اور ہیلی بادل کی طرح جدم کے چھانے کا دن آیا
مُسکان کی برکھا میں نہانے کا دن آیا

(نذیر بنارسی، چھاوون)

۶.۱۲.۴ - مذکورہ بالا ترتیب قوافی ہی میں یہ بھی کیا جاتا ہے کہ تمام بندوں میں مصرع چہارم
اور پنجم کو بہ طور ترجیع لایا جاتا ہے۔ یعنی پہلے بند کے چوتھے اور پانچویں مصرعے ہر بند کے
چوتھے اور پانچویں مصرعے ہوتے ہیں۔ مثلاً -

شب اندہ میں درو کے بسر کرتے ہیں دن کو کس رخ و تردد میں گزر کرتے ہیں
نالہ و آہ عنبرض آٹھ پہر کرتے ہیں درو دیوار پہ حسرت سے نظر کرتے ہیں
رخصت اے اہل وطن! ہم تو سفر کرتے ہیں

شکوہ کس سے کردوں یاں دوست نے مارا مجھ کو تجز خدا کے نہیں اب کوئی سہارا مجھ کو
نظر آتا نہیں بن جائے گزارا مجھ کو درو دیوار پہ حسرت سے نظر کرتے ہیں
رخصت اے اہل وطن! ہم تو سفر کرتے ہیں

(داجد علی شاہ اختر: رخصت اے اہل وطن)

اگر اس مخصوص وضع میں ہر بند کے چوتھے مصرعے کو "غیر ترجعی" اور پانچویں مصرعے
کو "ترجعی" باندھا جائے تو اس کے پہلے بند کے ہوا باقی تمام بندوں کی وہ شکل ہوگی جس
کی مثال پیراگراف ۶.۱۲.۵ میں پیش کی گئی۔ صرت اتنا فرق ہوگا کہ وہاں پہلے بند میں
بھی وہی صورت ہے جو یہاں پہلے بند کے ہوا ہر بند میں ہے۔ اس وضع میں پہلا بند
پانچویں ہم قافیہ مصرعوں پر مبنی ہے جو بعد میں آنے والے بندوں کے مصرع چہارم و پنجم
کے لیے قافیائی وضع فرما کر رہا ہے۔ ۶.۱۲.۵ دالی مثال میں تمام بندوں کے چوتھے
اور پانچویں مصرعوں کے قافیوں کی وضع پہلے بند کے چوتھے اور پانچویں مصرعے سے مندرام
ہوتی ہے۔

۶.۱۲.۸ - مخمس کی ایک شکل اس طور پر ہے کہ پہلے بند سمیت ہر بند کے پہلے تین مصرعے
ہم قافیہ ہوتے ہیں جبکہ دو مصرعے (چوتھے اور پانچویں) کسی اور قافیہ میں۔ یہ طرز خاص
ترکیب بند کی ہے۔ لہذا ایسے مخمس کو ہم "ترکیب بند مخمس" کہہ سکتے ہیں۔ اس کی وضع یہ ہے

الف الف الف باب / ج ج ج دد / ۵۵۵ وو / ز ز ز ح ح - مثلاً ہے
 عنکبت بلوہ گہر صدق و صدا کیا کہیے شدت بذریہ تسلیم و رضا کیا کہیے
 دور تک سلسلہ اہل وفا کیا کہیے منزل قافلہ مقصد ہستی ہے تو
 سرفروشن کی بسائی ہوئی بستی ہے تو

نونیہاں کو شجاعت کا دھنی دیکھ لیا خوش پر ولولہ کوہ کنی دیکھ لیا
 مرحبا بذریہ حب الوطنی دیکھ لیا ناتواں طاقت اغیار سے ٹکراتے ہیں
 تیرے بچے سن و دار سے ٹکراتے ہیں

(روش صدیقی : بار دلی)

۶۔۱۲۔۹ - مثلث اور مربع کی طرح نمٹس میں بھی قافیوں کی وہ ترتیب ممکن ہے جس کے
 تحت نظم کے ہر بند میں پانچوں مصرعے الگ الگ قافیوں میں ہم قافیہ ہو سکتے ہیں۔ اس وضع پر

الف الف الف الف باب / ب ب ب ب ب / ج ج ج ج ج / دودودود
 اس وضع کی عام مثال کے بجائے ایک ایسی مثال پیش ہے جس میں ہر بند کا پہلا مصرع
 اُسی بند کا پانچواں مصرع بھی ہے۔ اور یوں اس کی حیثیت "مصرع ترجیع" کی ہے۔

یہ میٹھے سُروں میں پھر کس نے جیون کا مدھر نغمہ گایا
 سویا ہوا دیک چو تک پڑا اک مست سا شعلہ لہرایا
 پھر رات نے دامن کھینچ لیا پھر صبح نے آپنچل سدا کیا
 آشا کے منور پھول کھلے، ہر دے کا کنول بھی مسکایا
 یہ میٹھے سُروں میں پھر کس نے جیون کا مدھر نغمہ گایا

پچھڑے ہوئے ساتھی مدت کے لو آج گلے پھر ملتے ہیں
 لو پھر سے بہاریں لوٹ آئیں، لو پھول دوبارہ کھلتے ہیں
 اب تک جو گریباں چاک رہے وہ آج گریباں سلنے ہیں
 پھر پریم بھرے جے کا دل تے گردوں کے کنگارے ملتے ہیں
 پچھڑے ہوئے ساتھی مدت کے لو آج گلے پھر ملتے ہیں

(جاں نثار اختر: گاندھی جناح ملاقات)

۶۔۱۲۔۱۰ - نمٹس کی یہ وہ شکلیں دکھلائی گئیں جن میں بند کے چوتھے یا پانچویں (یا دونوں)

مصرعوں کے قافیوں کی تبدیلی سے پیدا کی گئی ہیں اور جنہیں ہم بڑی حد تک ویسی تجزیوں کا نام دے سکتے ہیں جو سمت کی مخصوص و مقررہ ہئیت میں کیے گئے۔ معاملہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا۔ انگریزی اسٹینزاکے اثر سے مخمس میں کچھ ایسے تجربے بھی ہوئے جن کا تعلق بند کے دوسرے اور تیسرے مصرعوں میں قافیوں کی تبدیلی سے ہے اور ————— یوں اس ہئیت میں خاصاً متذرع شکلیں اختیار کی گئیں۔ اس طرح کی ایک شکل یہ ہے کہ پہلے بند کے مصرعے اول، دوم اور چہارم تو ہم قافیہ ہوتے ہیں اور مصرع سوم اور پنجم بے قافیہ لائے جاتے ہیں۔ بعد کے ہر بند میں پہلے بند کی وضع پر پہلے، دوسرے، چوتھے مصرعے ہم قافیہ ہوئے ہیں۔ تیسرا مصرع بے قافیہ اور پانچواں مصرع پہلے بند کے پانچویں مصرعے کا ہم قافیہ ہو جاتا ہے۔ اس وضع پر ہر بند کی شکل بنتی ہے۔

الف الف ب الف ج / د د د ج - مثلاً -

مطمئن کوئی نفس اے دل رہ شور نہیں اب الگ بیٹھ کے جی لینے کا مقدر نہیں
تجربوں نے وہ لگائے ہیں دلوں میں چر کے روٹھے مل جائیں گے آج تو کچھ دور نہیں
زندگی صلح پہ مجبور ہوئی جاتی ہے

رخ سہم آلودہ ہواؤں کا بدلنے سا لگا شوق! پڑ مرده عناصر میں مچلنے سا لگا
کس نے یہ سازِ اخوت پہ الاپا دیپک اک دیارات کے آفوش میں جلنے سا لگا
تیرگی رات کی کافور ہوئی جاتی ہے

(کیفی اعلیٰ، کرن، گاندھی جناح ملاقات)

یہ دراصل ترکیب بند کی طرح کی چیز ہے۔

۶۔۱۲۔۱۱۔ مخمس میں مصرعوں کی ایک اور ترتیب کے مطابق پہلا اور پانچواں مصرع ہم قافیہ ہوتا ہے جبکہ مصرع دوم سوم اور چہارم کا قافیہ الگ ہوتا ہے اور وہ آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ ہر بند میں یہی کیفیت رہتی ہے۔ یہ وضع یوں ہے۔

الف ب ب ب الف / ج د د ج - مثلاً -

یہ سرزمین ہے ولیوں مہاتماؤں کی ازل سے ایکس میں چھاؤں خیمہ زن ہے یہاں

صدائقوں کی طراوت چمن چمن ہے یہاں قدم قدم پہ محبت کا بانچن ہے یہاں
یہ سرزمین ہے اہلسا کے دیوتاؤں کی

حیات پیار کی آفوش میں نکھرتی ہے دیا و مکر کا عنازہ نہ چاہیے اس کو
گر جتنی توپوں کا نغمہ نہ چاہیے اس کو بگل کا، بینڈ کا تحفہ نہ چاہیے اس کو
زمین کرشن کی بنی سے پیار کرتی ہے

(حرمت الاکرام، ہمالہ کی جانب چلو)

۶. ۱۲. ۱۲۔ مخمس کی ایک ترتیب اس طرح ہے کہ ہر بند کے صرف مصرع چہارم اور پنجم ہی
ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ پہلے 'دوسرے اور تیسرے مصرعے ایک دوسرے سے کوئی قافیائی علاقہ
نہیں رکھتے۔ اسے مخمس معری ترکیب بند' کہا جاسکتا ہے۔ اس کی وضع یوں ہے۔

الف ب ج د د / ۴ و ز ح ج - مثلاً -

جانے کس کو کھ نے جنا اس کو جانے کس صحن میں جو ان ہوئی
جانے کس دیش سے چلی کم بخت ویسے یہ ہر زبان بولتی ہے
زخم کھڑکی کی طرح کھولتی ہے

اس نے مجھ کو الگ بلا کے کہا آج کی زندگی کا نام ہے خوف
خوف ہی وہ زمین ہے جس میں فرقے اُگتے ہیں فرقے پلتے ہیں
دھارے ساگر سے کٹ کے چلتے ہیں

(کیفی اعظمی، بہارِ وپنی)

۶. ۱۲. ۱۳۔ کیفی اعظمی نے اس نظم کا آخری بند اس طرح کہا ہے کہ مصرع دوم اور سوم
ہم قافیہ ہیں۔ چوتھے اور پانچویں مصرعوں کا الگ قافیہ ہے اور مصرع اول ان میں سے کسی کا
ہم قافیہ نہیں۔ اگرچہ یہ ایک تنہا بند ہے لیکن اس سے مخمس میں مصرعوں کے قافیوں کی یہ
وضع سامنے آتی ہے۔ الف ب ج د ج - ۵

خوف جب تک دلوں میں باقی ہے صرف چہرہ بدلتے رہتا ہے
صرف لہجہ بدلتے رہتا ہے کوئی مجھ کو مٹا نہیں سکتا

جشن آدم منا نہیں سکتا

۶. ۱۲. ۱۳۔ اس سے ملتی جلتی ایک شکل یہ ہے کہ مخمس کے بند یا بندوں میں مصرع اول لڑ

دوم ہم قافیہ ہوں۔ مصرع سوم ان سے یا اگلے دو مصرعوں سے کوئی قافیائی علاقہ نہ رکھے مصرع
چہارم اور پنجم کسی اور قافیہ میں ہوں۔ اس طرح
الف الف ب ج ج۔ مثلاً

آٹھو کہ حسن دل و جاں منایا جائے گا ہر اک چمن میں یہی گل کھلایا جائے گا
یہ گل جو دردِ محبت، امانتِ غم ہے یہ گل جو شوقِ بھی، خوں گشتہ بھی ملول بھی ہے
خدا سے عشق بھی ہے امن کا رسول بھی ہے

(سرور جعفری: امانتِ غم، لال بہادر شاستری کی موت پر)

۱۵۔ ۱۲۔ ۶۔ مخمس کی ایک شکل اس طرح ہے کہ حسب معمول پہلا بند پانچوں ہم قافیہ مصرعوں پر
مشمول ہوتا ہے لیکن بعد کے ہر بند میں قافیوں کی ترتیب اس طرح بدل جاتی ہے کہ مصرع اقل
دوم ایک قافیہ میں، سوم اور چہارم دوسرے قافیہ میں اور پانچواں مصرع پہلے بند کے قافیہ
میں لایا جاتا ہے اس میں یہ بھی اہتمام ہو سکتا ہے کہ بعد کے بندوں کا پانچواں مصرع "مصرع
ترجیع" یا "مصرع غیر ترجیع" ہو۔ یہ وضع یوں ہے۔

الف الف الف الف الف / ب ب ج ج الف۔ مثلاً

اس منظرِ رنگیں کے آگے اب ہر دلچسپی کھوٹی ہے عشرت میں ہے ہر عشقِ نافرحت میں بوٹی بوٹی ہے
جن چند بلند چٹانوں پر بجلی راتوں کو لوٹی ہے وہ سب پابوس شاعر ہیں دنیا نظروں میں چھوٹی ہے
میں اس چوٹی پر بیٹھا ہوں جو سب سے اونچی چوٹی ہے

پستی کچھ دھندلی دھندلی ہے، عالم کچھ میلا میلا ہے دنیا پر گہرا طاری ہے ہر سمت دھواں سا پھیلا ہے
شاداب درختوں کی شاخیں جھک کر سجے میں گرتی ہیں آزاد بلند فضاؤں میں کچھ کچھ چڑیاں اُڑتی پھرتی ہیں
میں اس چوٹی پر بیٹھا ہوں جو سب سے اونچی چوٹی ہے

(سافر نظامی: کوہِ مسوری)

پہلے بند کے سوا ہر بند میں اولین چار مصرعے دراصل دو شعر ہیں اور پانچواں مصرع ٹپ
کا مصرع ہے۔ اس مثال میں پانچواں مصرع "مصرع ترجیع" ہے۔ مخمس کی اس ہیئت کو ہم
"بیت نما مخمس" کہہ سکتے ہیں۔

۱۶۔ ۱۲۔ ۶۔ مخمس کے مصرعوں میں قافیوں کی ایک ترتیب یہ ہے کہ پہلے بند کے مصرعِ اول
اور دوم ایک قافیہ میں اور آخری تین مصرعے کسی اور قافیہ میں ہوں۔ بعد میں آنے والے ہر

بند کے پہلے اور دوسرے مصرعے بند اول کے پہلے اور دوسرے مصرعوں کے قافیوں کی پیروی کریں اور آخری تین مصرعے الگ الگ قافیوں میں لائے جائیں۔ اس میں کوئی ایک مصرع چودہ ترجیع لایا بھی جاسکتا ہے اور نہیں بھی۔ اس کی وضع یوں ہے۔

الف الف ب ب ب / الف الف ج ج ج - یہ دراصل مخمس کی ایک شکل الف الف ب ب / ج ج ج ب ب کی الٹی شکل ہے (پیراگراف ۶.۱۲.۵) وہاں چوتھے اور پانچویں مصرعے ٹیپ کے مصرعے ہیں۔ یہاں اس کے برعکس پہلے اور دوسرے مصرعے ٹیپ کے مصرعے بنائے گئے ہیں۔ اس طرز کی یہ مثال دیکھیے۔

پھاگن کے گلابی چینٹوں سے ہر سو سبزے اُگ آئے ہیں
 مسروں پھولی 'کتے پھوٹے' چھٹکے ہوئے بادل چھائے ہیں
 کھیتوں میں ہوا کے چلنے سے 'لہرائی' ہے جو کی ہرالی
 ہلکے ہلکے بادل میں چھپی چسلی ہوئی سورج کی تھالی
 پھاگن کی ہوائے دل کش سے شاد است ہے جامن کی ڈالی

مہکے ہیں مٹر کے پھول کہیں، آموں میں کہیں بور آئے ہیں
 مسروں پھولی 'کتے پھوٹے' چھٹکے ہوئے بادل چھائے ہیں
 جلوں کا وہ بھرمٹ ہوتا ہے، پھاگن کے بسنتی میلوں میں
 جیسے کبھی جمگھٹ ہوتا ہے، آئینہ رخوں کے ریلوں میں
 دل ہار گئے ہیں اہل نظر، ان ذوقِ نظر کے کھیلوں میں

(نشور داعدی : بسنت)

۶.۱۲.۱۶.۱ - اس مثال میں ہر بند کے مصرعے اول و دوم ہم قافیہ ہیں۔ لیکن اس کی ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ مختلف بندوں میں پہلے اور دوسرے مصرعے ہر بند میں الگ الگ قافیوں کے حامل ہوں۔ یہ وضع اس طرح بنے گی۔

الف الف ب ب ب / ج ج ج د د / ہ ہ د د - مثلاً

بجھلے پیر، جلی آبادی، کھیتی سوکھی، خرمن راکھ

ہست و بود کامد فن راکھ

مُرتے بام و در کے لیے ہے گلیوں کا آغوش
 جیسے یہ دیواروں کو تھے کب سے دیباں و دوش
 بار ہٹا تو آیا ہوش

پنکٹ اور چوپال بھی سونے ، راہیں بھی سنسان
 گلیاں اور کوچے ویران

جھونکے سوکھے پتے رولیں ، بکھری راکھ اُڑائیں
 راکھو اور پتے بن کے بگولے ، اپنا ناپ دکھائیں

اور وہیں رہ جائیں (مختار صدیقی ، قرۃ دیراں)

دونوں بندوں میں مصرع دوم و پنجم کا باقی تین مصرعوں سے چھوٹا ہونا جہاں ایک طرف مستزاد کے اثر کو ظاہر کرتا ہے وہاں مغرب سے آئی ہوئی آزاد نظم کی ہئیت کے اثر کا منظر بھی ہے۔
 ۶۰۱۲۰۱۷ - ایک اور ترتیب کے مطابق خمس کی یہ شکل بنتی ہے کہ مصرع دوم ، چہارم اور پنجم تو ہم قافیہ ہوں لیکن مصرع اول اور سوم ان سے کوئی قافیائی علاقہ نہ رکھتے ہوں۔ اس کی وضع یہ ہے۔ الف ب ج ب ب۔ مثلاً یہ ایک بند دیکھیے۔

زندگی جھوم کے جب ساز اٹھا لیتی ہے کیف ہی کیف برستا ہے غزل کی صورت
 خونِ دل اس میں تاثر کو بڑھا دیتا ہے بولنے لگتا ہے فن تاج محل کی صورت
 دستِ ہمنایں محبت کے کنول کی صورت

(عنوان چشتی ، تاج محل)

اس شکل کے اولین چار مصرعے "قطعہ" کی طرح ہیں۔ پانچواں ٹیپ کا مصرع بڑھا کر اسے خمس بنایا گیا ہے۔ لہذا اسے ہم "قطعہ بند خمس" کہہ سکتے ہیں۔

۶۰۱۲۰۱۸ - پیرا گراف ۱۱ ۶۰۱۲۰ میں خمس کی ایک شکل الف ب ب ب الف ب / ج د د ج ، ترتیب قوافی پر مبنی پیش کی گئی جس میں ہر بند کے پہلے اور پانچویں مصرعے کسی ایک قافیہ میں اور وسطی تین مصرعے کسی اور قافیہ میں ہوتے ہیں۔ اسی سے ملتی جلتی لیکن ایک نمایاں فرق کے ساتھ خمس کی ایک شکل یوں ہے کہ پہلے بند کا پہلا مصرع ہر بند کے پہلے اور پانچویں مصرعے کے لیے قافیائی وضع فراہم کرتا ہے یعنی ہر بند کے پہلے اور

پانچویں مصرعے پہلے بند کے پہلے مصرعے کے ہم قافیہ لائے جاتے ہیں۔ ہر بند کے درمیانی تین مصرعے کسی اور قافیہ میں ہوتے ہیں۔ اس شکل کی ایک اور منفرد بات یہ ہے کہ پہلے بند سمیت ہر بند کا پہلا مصرع ہی دراصل متعلقہ بند کا پانچواں مصرع بن جاتا ہے، یوں ہر بند میں ایک "مصرع ترجیع" کا اہتمام ہے۔ اس انوکھی شکل کی زیادہ واضح کیفیت یوں ظاہر کی جاسکتی ہے کہ اس کے دوسرے، تیسرے اور چوتھے (مثلاً نما) مصرعوں پر اول و آخر ایک ہی مصرع لگا کر پانچ مصرعے کیے گئے اور یہ ایک مصرع شروع سے آخر تک اس قافیائی وضع پر ہوتا ہے جو پہلے بند میں پہلے ہی مصرعے سے اختیار کی گئی۔ یہ وضع اس طرح ہے۔

الف ب ب ب الف الف ج ج ج الف الف د د الف
مصرع ترجیع مصرع ترجیع مصرع ترجیع

ہر بند کا مصرع "الف" دیگر بندوں کے "الف" والے مصرعوں سے علاحدہ ہے۔ اس وضع کی اصل مثال کے لیے یہ دو بند دیکھیے۔

یہ گیت وہ دل کش سادون ہے ہو جس سے عبادت دل کی بہار
تخیل کے طائر کی چہکار نازک سے حسیں بولوں کی پھوار
یہ گیت وہ دل کش سادون ہے

یہ گیت وہ رنگیں دامن ہے جس میں ہوں بھرے زمان کے پھول
اشکوں کے گہر، ارمان کے پھول اداک کے گل، عرفان کے پھول
یہ گیت وہ رنگیں دامن ہے

(اختر انصاری، ڈھولک کا گیت)

۱۹۔ ۱۲۔ ۶۔ نمٹس میں مصرعوں کی ایک قافیائی ترتیب اس طرح بھی ہے کہ ہر بند کا پانچواں مصرع "مصرع ترجیع" ہوتا ہے یعنی ایک ہی مصرع ہر بند کا پانچواں مصرع بن جاتا ہے۔ باقی چار مصرعوں میں سے مصرع دوم اور چہارم ہم قافیہ ہوتے ہیں اور اول و سوم پانچویں مصرعوں میں سے کسی سے کوئی قافیائی علاقہ نہیں رکھتے۔ یہ وضع اس طرح ہے۔ الف ب ج ب د/ہ دزور مثلاً۔
تم آ رہی ہو زمانے کی آنکھ سے بچ کر نظر جھکائے ہوئے اور بدن پھرائے ہوئے
خود اپنے قدموں کی آہٹ سے جینتی ڈرتی خود اپنے سائے کی جنبش سے خوف کھائے ہوئے
تصورات کی پرچھائیاں ابھرتی ہیں

دال ہے چھوٹی سی کشتی ہواؤں کے رخ پر ندی کے سراز پہ ملّاح گیت گاتا ہے
 تمہارا جسم ہر اک لہر کے جھکولے سے مری گئی ہوئی باہوں میں جھول جاتا ہے
 تصورات کی پرچھائیاں ابھرتی ہیں (ماہر لدھیانوی پرچھائیاں)
 ۶۰۱۲۰۲۰ ، ایک شکل یہ ہے کہ ایک بند میں مصرع اول اور سوم ایک قافیہ میں مصرع دوم
 اور پنجم کسی دوسرے قافیہ میں ہوں اور مصرع چہارم ان سے کوئی قافیائی علاقہ نہ رکھتا ہو۔ اس
 وضع کو ہم اس طرح ظاہر کر سکتے ہیں۔

الف باب الف ج ب ۔ مثلاً ۔

یہ دن تو اک شجر نور ہے سحر زادو اسے ہو کی حرارت سے تم نے سینہا تھا
 یہ ہستی صبحوں کا منشور ہے سحر زادو جسے نہ حال شجوں کی تنہا کی جبینوں پر
 خط شعاع کی صورت میں تم نے لکھا تھا

(فضا ابن فیضی : شجر نور)

۶۰۱۲۰۲۱ ۔ پانچ مصرعوں پر مشتمل کسی بند میں قوافی کی یہ ترتیب بھی ہو سکتی ہے کہ مصرع سوم
 اور پنجم ہی ہم قافیہ ہوں اور باقی تین مصرعے ان دونوں سے کوئی قافیائی علاقہ نہ رکھتے ہوں۔
 اس طور : الف باب ج د ج ۔ مثلاً ۔

دن نکلتے ہی آئینہ بولا آؤ بے روک ٹوک آجوا
 اس تکلف کی کیا ضرورت ہے میں ہمیشہ سے جانتا ہوں تمہیں
 پھر تعارف کی کیا ضرورت ہے

(منیب الرحمن : آئینہ)

۶۰۱۲۰۲۲ ۔ ایک اور ترتیب کے مطابق پہلے اور پانچویں مصرعے ہم قافیہ لائے جاسکتے ہیں
 اور دوسرے اور تیسرے مصرعے کسی اور قافیہ میں ہم قافیہ ہو سکتے ہیں۔ لیکن چونکہ مصرع ان
 میں سے کسی سے کوئی قافیائی تعلق نہ رکھتا ہو۔ اس طرح

الف باب ج الف ۔ مثلاً ۔

تم اپنے خواب گھر پر چوڑاؤ نہیں تو غار بن کر یہ چھپیں گے
 تمہاری روح کو ہم ڈسیں گے مبادا یہ تمہارا منہ چڑھائیں
 تم ان سب آئینوں کو توڑ ڈالو

(منیب الرحمن : تم اپنے خواب گھر پر چوڑاؤ)

۶.۱۲.۲۳ - اسی نظم میں دوسرا بند اس صورت سے ہے کہ محض مصرع دوم و پنجم ہم قافیہ ہیں۔ اس کی وضع اس طرح ہے۔ الف ب ج د ب ۔ بند دیکھیے ۔

تم اپنی عقل و منطق پر ہونا زان یہ ناخن اس جگہ کیا کام دیں گے
جہاں دل کی گرہ اُبھی ہوئی ہو تمہارے ہاتھ اپنی سبے بسی پر
تھیں ہر گام پر الزام دیں گے

۶.۱۲.۲۴ - اس کا تیسرا بند یوں ہے کہ مصرع اول و دوم باقی تین مصرعوں سے کوئی قافیائی تعلق نہیں رکھتے (اور نہ آپس میں) آخری تین مصرعے ہم قافیہ ہیں ۔ یہ وضع اس طور ہے ۔
الف ب ج د ج ۔ بند دیکھیے ۔

کہاں ہیں وہ کتا ہیں وہ صمائف کہ جن میں زخم اپنے رکھ دیے تھے
اُس انسان نے جو شعلوں میں جلا تھا اُس انسان نے جو سولی پر چڑھا تھا
اُس انسان نے جو مر مر کر جیا تھا

۶.۱۲.۲۵ - ایک اور ترتیب قوافی کے لحاظ سے ہم قافیہ مصرعوں کی یہ شکل بنتی ہے پہلا
تیسرا چوتھا پانچواں اور دوسرا بے قافیہ یعنی الف ب الف ج ج ۔ مثلاً
رات خاموش ، فلک گنگ ، ستارے چپ چاپ صحن خوابیدہ ، شجر سرد ، ہوائیں مہبوت
آنکھ نمناک ، نظر چور ، نظارے چپ چاپ آہ دل اذین دعا مانگ رہی ہو جیسے
میری تنہائی دعا مانگ رہی ہو جیسے

(شاذ ممکنات : زخمی دیکھیے)

۶.۱۲.۲۶ - مخمس میں قافیوں کی ایک ترتیب اس طرح بھی ہو سکتی ہے کہ مصرع اول بے قافیہ رکھا جائے اور بعد کے چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوں۔ یہ ترتیب اس شکل کی ہوگی۔ الف ب ب ب ب ۔ مثلاً
صبح دم جب بھی دیکھا ہے میں نے کہیں ننھے بچوں کو اسکول ہاتھ ہوئے
رقص کرتے ہوئے ، گنگناتے ہوئے اپنے ہستوں کو گردن میں ڈالے ہوئے
انگلیاں ایک کی ایک پکڑے ہوئے
(ذہیر رضوی : تبدیلی)

قافیے تے تے لے لے رہے ہیں۔

۶.۱۳ - مسدس

۶.۱۳.۱ - مسدس کی تمام ہیئتوں میں 'مسدس' کی ہیئت سب سے زیادہ مستقل و مردج اور مقبول

ہی ہے۔ گز بلائی اور شخصی مرثیے بیش تر اسی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔ دیگر چھوٹی بڑی نظموں کے لیے بھی یہ ہیئت بہت کثرت سے برتی گئی ہے، لیکن مستط کی اصل وضع سے کچھ فرق کے ساتھ۔ یعنی ایسی صورت میں جس کے تحت ہر بند کے اولین چار مصرعے کسی ایک قافیہ میں ہم قافیہ ہوتے ہیں اور آخری دو مصرعے اپنا الگ قافیہ رکھتے ہیں۔ یعنی اس طرح الف الف الف الف ب ب ب ب / ج ج ج ج د د / ۵ ۵ ۵ ۵ ۵ ۵

مسدس کی یہ وضع اقسام شعر کی کلاسیکی کتب میں مستط کے ہیئت نظام سے خارج تصور کی گئی ہے، اس لیے کہ یہ مستط کی اصل ہیئت کے نظام قافیہ کی خلاف ورزی کرتی ہے یعنی اس میں ہر بند کا چھٹا مصرع پہلے بند کے قافیوں کا ہم قافیہ نہیں ہوتا۔ مستط کی مختلف شکلیں اردو میں چونکہ عربی فارسی سے آئی ہیں، اور وہاں مسدس کی یہ شکل موجود نہیں ہے، اس لیے ہمارے علمائے ادب نے اسے مستط کے دائرے سے خارج کر دیا۔ اور یہ حقیقت ہے کہ مسدس کی ہیئت وضع خاص اردو کی چیز ہے، جسے بہت کثرت سے شاعروں نے برت کر مقبول بنایا اس کے بارے میں حامد اللہ افسر لکھتے ہیں۔

مسدس نے جو صورت اردو میں اختیار کر لی ہے وہ نہ فارسی میں ہے نہ عربی میں اور نہ کسی اور زبان میں اصناف سخن کے اعتبار سے یہ صورت نہ ترکیب بند کی ہے اور نہ مستط کی، یوں سمجھنا چاہیے کہ اردو شعرا نے اپنے لیے ایک نئی راہ پیدا کر لی ہے، اور پھر اس کو اس قدر ترقی دی ہے کہ اردو میں جس قدر اصناف رائج ہیں ان میں سے کسی میں مضامین عالیہ کا اتنا وافر ذخیرہ موجود نہیں ہے۔

بقلم مسدس میں ہے: (نقد الادب، نول کشور پریس، ۱۹۳۳ء، ص ۱۹۰-۱۹۱)

۱۰۱۔ ۱۳۔ ۶۔ مسدس کی اس شکل میں ہر بند کے آخری دو مصرعے چونکہ ہم قافیہ ہو کر ایک ہیئت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں، اور ترکیب بند کی مانند ٹیپ کے شعر (یا مصرعوں) کا کام دیتے ہیں، اس لیے بعض علمائے سخن نے اسے ”ترکیب بند مسدس“ کے نام سے منسوب کیا ہے۔ اگرچہ اس کے اولین چار مصرعے ترکیب بند کی طرح غزل کی ہیئت پر مبنی نہیں ہوتے، صرف آخری دو مصرعے ترکیب بند کی ہیئت کی مانند ہوتے ہیں، اس لیے اسے ترکیب بند تو نہیں کہا جاسکتا ہاں آسانی کی خاطر اور اس کی شناخت کے لیے اسے ہم ”ترکیب بند نما مسدس“ یا ”ترکیب بند مسدس“ کہیں تو اس میں کوئی مضائقہ نہیں۔ مثال کے لیے یہ دو بند دیکھیے۔

نہ رستہ ترقی کا کوئی کھلا تھا نہ زمینہ بلندی پہ کوئی لگا تھا
وہ محسوس نہیں قطع کرنا پڑا تھا جہاں نقش پاستانہ شور دراز تھا
جو نہی کان میں حق کی آواز آئی
لگا کرنے خود ان کا دل رہنمائی
گھٹا اک پہاڑوں سے بٹھا کے اُٹھی پڑی چار سو یک بہ یک دھوم جس کی
کڑک اور دمک دور دور اس کی پہنچی جو ٹیگیں پہ گرجی تو گنگا پہ برسی
رہے اُس سے محروم آبی نہ خالی
ہری ہو گئی ساری کھیتی خدائی

(عالی، مدد جزر اسلام "موسم" بہ مسدس عالی)

۶۔۱۳۔۱۰۲ - مسدس ترکیبہ بند کی دوسری شکل یہ ہے کہ ہر بند میں ٹیپ کے مصرعے یعنی
پانچویں اور چھٹے مصرعے پہلے بند کے پانچویں اور چھٹے مصرعوں کے ہم قافیہ رکھے جائیں۔ اس طرح
الف الف الف الف ب ب / ج ج ج ج ب ب / د د د د ب ب - مثلاً۔

کیا کروں شادی قاسم کا میں احوال رقم واسطے دیکھنے کے آرسی مصحف جس دم
بسیاہ کی رات رکھا تخت پہ نوشتہ نے قدم لگائے تقدیر و قضا نے یہ بدھا دے باہم
قاسم مارگ جو انا مبارک باشد

جلوۂ شمع بہ پروانہ مبارک باشد

ہوئی ہے بزم جہاں کو الم افسنا یہ برات ڈوبے ہم لوہو میں دکھیں ہیں یہ رنگ بھینی رات
اے شہادت یہ صفا بھلدی سے چل گھول نبات جام شربت سے بھرا در رکھ کے ایک ایکے ہات
ساقی و شیشہ و پیمانہ مبارک باشد
بتو غلطیدن مستانہ مبارک باشد

(سودا : مرثیہ حضرت قاسم مسدس ترکیب بند)

۶۔۱۳۔۱۰۳ - مذکورہ بالا ہیئت میں اگر اس قدر ترمیم کردی جائے کہ پہلا بند چھ کے چہ ہم قافیہ
مصرعوں پر مشتمل ہو اور بعد میں آنے والے ہر بند کے اولین چار مصرعے کسی اور قافیہ میں
لائے جائیں اور آخری دو مصرعے پہلے بند کے ہم قافیہ ہوں تو ایسا مستحسن مستط کی اصل
ہیئت کی ایک شکل ہو گا۔ اس کی وضاحت یہ ہے۔

الف الف الف الف الف الف / ب ب ب ب ب ب الف / ج ج ج ج ج ج الف

اس وضع کی دو شکلیں عموماً مروج رہی ہیں۔

۶۰۱۳۰۲۰۱ : ایک شکل یہ ہے کہ ہر بند کے آخری دو مصرعے پہلے بند کے ہم قافیہ تو ہوں لیکن

ان میں سے پانچواں مصرع غیر مرجع اور چھٹا مصرع مرجع ہو۔ یعنی ہر بند کا چھٹا مصرع وہی ہو جو پہلے بند کا چھٹا مصرع ہے اور پانچواں اسی کا ہم قافیہ ہو۔ مثلاً :-

پھر آن کے عشرت کا مچا ڈھنگ زمیں پر اور عیش نے عرصہ کیا تنگ زمیں پر

ہر دل کو خوشی کا ہوا آہنگ زمیں پر ہوتا ہے کہیں راگ کہیں رنگ زمیں پر

بجتے ہیں کہیں تال کہیں رنگ زمیں پر

ہولی نے مچایا ہے عجب رنگ زمیں پر

گھنگھرو کی پڑی آن کے پھر کان میں جھنکار سارنگی ہوئی 'مین' طنبوروں کی مددگار

جھلوں کے ٹھکے ہل 'یہ سازوں کے بجے تار راگوں کے کہیں قل' کہیں ناچوں کے بندھے تار

ڈھولک کہیں جھنکارے ہے مردانگیں پر

ہولی نے مچایا ہے عجب رنگ زمیں پر

(تغیر اکبر آبادی : ہولی)

۶۰۱۳۰۲۰۲ : اس کی دوسری شکل کے مطابق ہر بند میں آخری دونوں مصرعے مرجع لائے

جاتے ہیں یعنی یہ دونوں مصرعے وہی ہوتے ہیں جو پہلے بند میں اولاً استعمال ہوئے تھے اور پھر ہر بند میں دہرائے گئے۔ مثلاً :-

لے آئینے کو ہاتھ میں ' اور بار بار دیکھ صورت میں اپنی قدرت پروردگار دیکھ

خال سیاہ اور خط مشک بار دیکھ زلف دراز و طرہ عنبرنشاں دیکھ

ہر لحظہ اپنے جسم کے نقش و نگار دیکھ

اے گل ' تو اپنے حسن کی اپنی بہار دیکھ

آئینہ کیا ہے ' جان ' ترا پاک صاف دل اور خال کیا ہیں ' تیرے سید کے رخ کے بل

زلف دراز ' فہم ہمسائے ہی ہے بل لاکھوں طرح کے پھول رہے ہیں تجھی میں کھل

ہر لحظہ اپنے جسم کے نقش و نگار دیکھ

اے گل ' تو اپنے حسن کی اپنی بہار دیکھ

تغیر اکبر آبادی

اس کی ایک تیسری شکل یہ بھی ممکن ہے کہ ہر بند کے پانچویں اور چھٹے دونوں مصرعے غیر ترجیح لائے جائیں۔
 ۶.۱۳.۲۔ مسقط کی اصل ہیئت کے مطابق از روئے قاعدہ مسدس میں بھی 'دیگر معمولی ہیئتوں
 کی مانند' پہلے بند کے تمام مصرعے ہم قافیہ ہونے چاہئیں۔ بعد کے ہر بند میں اولین پانچ
 مصرعے کسی اور قافیہ میں اور چھٹا مصرعہ پہلے بند کا ہم قافیہ ہونا چاہیے۔ لیکن اس ترتیب قوافی
 کا استعمال اردو میں پیراگراف ۶.۱۳.۱ اور ۶.۱۳.۲ میں بیان کردہ ترتیبوں کے بہ مقابلہ بہت
 کم ہوا ہے۔ بہر حال اس کی توضیحوں سے۔

الف الف الف الف الف الف / ب ب ب ب ب ب الف / ج ج ج ج ج ج الف۔ مثلاً

ہے دام بلا طرہ دستار کسی کا نادیدہ جو اول یہ گرفتار کسی کا

یاں ہجر سے جینا ہو دشوار کسی کا وں بات بھی کرنے کو نہیں یار کسی کا

یاں دیدہ تو تھا طالب دیدار کسی کا

وں بند توار دوزخ دیوار کسی کا

یاں لب پرے آٹھ پہر جان حزیں ہے جو دم کہ گزرتا ہے دم بازہ میس ہے

وں اُس بُت عیار کو پردہ ہی نہیں ہے غافل برے احوال سے وہ پردہ نشیں ہے

کہتے ہیں جو لوگ جواب اس کا نہیں ہے

کہنا نہیں سنتا ہے وہ زنبار کسی کا (مثال مقول از نسیم البلاغت)

مسدس کی اس وضع میں ہر بند کا چھٹا مصرعہ "مصرعہ ترجیح" بھی ہو سکتا ہے۔

۶.۱۳.۳.۱۔ مسقط کی اس اصل ہیئت پر مبنی مسدس میں ایک کم یا ب شکل یہ نظر آتی ہے کہ

قوافی کی ترتیب (یعنی الف الف الف الف الف الف / ب ب ب ب ب ب الف) میں تو کوئی فرق

نہیں آتا لیکن دو مصرعے باری باری مختلف بندوں میں بہ طور ترجیح لائے جاتے ہیں۔ اس کی صورت

یہ ہے کہ بند اول کا چھٹا مصرعہ بعد کے ہر طاق بند یعنی سوم، پنجم، ہفتم وغیرہ میں چھٹے مصرعے کے

طور پر دہرایا جاتا ہے اور ہر جفت بند میں یعنی چہارم، ششم، ہشتم وغیرہ میں وہ مصرعہ چھٹا مصرعہ

بتا ہے جو بند دوم میں چھٹے مصرعے کے طور پر لایا جاتا ہے۔ اس کی عملی شکل دیکھنے کے لیے کچھ دائرہ

بند بہ طور مثال ملاحظہ کیجیے۔

۱۔ بند اول

خام ام حرفے حکایت می کند غم بدہا کار آفت می کند

عالیٰ ما ابر غماست می کند گریہ بے مد و نہایت می کند

برق چشمک زن اشارت می کند

بشنو از نے چوں حکایت می کند

بند دوم، شاہ دیں نے جب مدینہ چھوڑ کر بلا کے عزم پر باندھ می کمر

تب کہا ہر دوست سے با چشم تر حق نے یوں چاہا نہ تھا قصہ مستند

سب سے یہ بندہ پلاشا کر مگر

از جدا ایہا شکایت می کند

بند سوم، میرے جینے کی خبر جب تک سنو در گذر خطا لکھنے سے مت کیجیو

بھول جانا تم نہ دور افتادوں کو پر اٹھا کر جب قلم لکھنے لگو

بھر کے آہ سرد یک دیگر کہو

بشنو از نے چوں حکایت می کند

بند چہارم، جد کے جا مرقد پہ بولا پھر امام دل میں تھا زیر قدم ہوں میں تمام

دہرنے چاہا نہ یاں میرا قیام شکوہ ہر چند اس سے کرنا ہے حرام

پر یہ دل آزدہ اے خمیر الانام

از جدا ایہا شکایت می کند

(سودا، مرثیہ مسدس)

مسطورہ مصرعے باری باری بہ طور ترجیع لائے گئے ہیں۔

۶. ۱۳. ۴ - ان قدیمی مروج شکلوں کے علاوہ مسدس کی بعض اور بھی صورتیں نظر آتی ہیں جنہیں

انگریزی اسٹینزاک کی وضع پر نئے تجزیوں کی صف میں رکھا جاسکتا ہے۔ ان میں سے ایک شکل یہ ہے

کہ ہر بندہ تین قافیوں میں تقسیم کر دیا جائے۔ اور ہر قافیہ دو مصرعوں پر مشتمل ہو اس کے مطابق الگ

الگ قافیوں میں مصرع اول و دوم، سوم و چہارم اور پنجم و ششم ہم قافیہ ہوں۔ پہلے بند کے بعد

ہر بند کے مصرع پنجم و ششم پہلے بند کے پنجم و ششم مصرعوں سے قافیائی مطابقت رکھتے ہوں۔ اس

طور سے۔

الف الف ب ب ج ج / د د ہ ہ ج ج / دوز ز ج ج . مثلاً

تو میں ہوئیں خمیر و شکر پل کر تری آغوش میں مسجد تری آغوش میں مند، تری آغوش میں

محفوظ ہے پونجی تری اب تک غلا کی گود میں اے تربیت گاہِ ملل ! تیری فضا کی گود میں

ہم صوتِ ہم آہنگ ہیں صدیوں سے ناقوسِ د اذان

ہندوستان، ہندوستان، ہندوستان، ہندوستان

سوزِ اخوت کی لہک ہر شہر میں ہر گاؤں میں جملہ مذاہبِ دہر کے سرسبز تیری چھاؤں میں

تو نے تمام ادیان کو موقع دیا تعلقین کا پرستی کے راجِ استھان میں روضہ عین الدین کا

تیری رواداری کا ہے پامنندہ و محکم نشان

ہندوستان، ہندوستان، ہندوستان، ہندوستان

(جمیل منہری : اے ماورِ ہندوستان)

اس مثال میں چھٹا مصرع " مصرع ترجیع " ہے جو ظاہر ہے کہ غیر ترجعی بھی ہو سکتا ہے۔

۶۔۱۳۔۵ - سدس میں قوافی کی ترتیب اس طرح بھی رکھی جاسکتی ہے کہ پہلے بند میں

پہلے 'دو مصرعے' تیسرے 'چوتھے' اور چھٹے مصرعوں کو ہم قافیہ لایا جائے۔ پانچواں مصرع ان سے

کوئی قافیائی علاقہ نہ رکھے۔ بعد والے بندوں میں شروع کے چار مصرعے ہم قافیہ ہوں۔

پانچواں ان سے قافیائی مطابقت نہ رکھتا ہو اور چھٹا مصرع بندِ اول کے پانچ ہم قافیہ مصرعوں کے

قافیے کی پیروی کرے۔ اس طرح :

الف الف الف الف ب الف / ج ج ج ج ج د الف / ہ ہ ہ ہ ہ و الف - مثلاً :-

ذرے ذرے میں مغل سجادیں گے ہم تیرے دیوارِ درِ جگمگا دیں گے ہم

تجھ کو ہستی کا گلشن بنادیں گے ہم آسمانوں پہ تجھ کو بھادیں گے ہم

بن کے دشمن ترا جو اٹھے گا یہاں

اس کو تحتِ اثری میں گرا دیں گے ہم

تیری ہستی ہمارے کی چوٹی بنی ماہِ دُخورِ شید کی اُس پہ بندی لگی

روشنیِ شرق سے غرب تک ہو گئی سجدے میں جھک گئی عظمتِ زندگی

عظمتِ زندگی کی قسم ہے ہمیں

تیری عزت پہ سرتک سنا دیں گے ہم

(ساغر نظامی : ترانہ وطن)

ساغر نظامی کی اس نظم میں بندوں کی ہیئتِ مرکب صورتِ رکعتی ہے۔ نظم کے شروع

میں ایک ٹیپ کا شعر اور ہر بند کے چھ مصرعے کے بعد اسی قافیے میں (یعنی 'الف' میں) تقریباً دو گنی لمبائی کا ایک ساتواں مصرع (جسے مسجع نہ کہہ سکتے ہیں) اس کے بعد ٹیپ کی بیت کا ہم قافیہ ایک مستزاد فقرہ اور اگلے بند کے آغاز سے قبل ٹیپ کی بیت کا ہم قافیہ ایک مثلث (تین مصرعے) کا اضافہ ہے۔ نظم کا اصل بطن مسدس پر مبنی ہے۔ اور اس کی وضع وہ ہے جسے ادب پر بیان کیا گیا۔ لہذا مثال کے لیے محض مسدسی بندوں کو منتخب کیا گیا۔

۶۰۱۳۰۶: چھ مصرعوں کا کوئی سا بند ترتیب قوافی کے لحاظ سے یوں بھی ہو سکتا ہے کہ اس کا پہلا اور چھٹا مصرع ہم قافیہ ہو اور وسطی چار مصرعے کسی اور قافیے میں لائیں۔ اس طرح الف باب باب الف۔ اس کی مثال میں یہ بند دیکھیے۔

جسم کی موت کوئی موت نہیں ہوتی ہے	جسم مٹ جانے سے انسان نہیں مر جاتے
دھڑکنیں رکنے سے ارمان نہیں مر جاتے	سانس تھم جانے سے اعلان نہیں مر جاتے
ہونٹ جھم جانے سے فرمان نہیں مر جاتے	جسم کی موت کوئی موت نہیں ہوتی ہے

(ساحر لدھیانوی، جواہر لال نہرو)

مصرع اول و ششم اس بند میں "مصرع ترجیع" ہے۔ دراصل ایک مربع پر آگے اور پیچھے ایک مصرع لگا کر اسے مسدس کی شکل دے دی گئی ہے۔ ضروری نہیں کہ پہلا اور چھٹا مصرع مرتفع ہو۔ یہ دونوں مصرعے ایک ہی قافیے میں الگ الگ بھی ہو سکتے ہیں۔ ترجیع کا مصرع لانا مقصود ہوتا ہے کہ کوئی سا بھی مصرع ہو سکتا ہے۔ اسی وضع میں یہ ایک مثال دیکھیے جس میں مصرع دوم ہی پانچواں مصرع بنایا گیا ہے اور ان دونوں مصرعوں کو ہم ترجعی مستزاد مصرعے کہہ سکتے ہیں۔ اس مثال میں مصرعوں کی لمبائی میں بھی فرق ہے۔ اول و ششم ہم قافیہ ہونے کے علاوہ باقی چاروں مصرعوں سے لمبے ہیں۔ ان سے بڑے سوم اور چہارم ہیں۔

ایک طوفانی، بھیانک، سخت کالی رات ہے

دہر پر چھائی ہوئی

کوئی ناگن جیسے بنی کھائی ہوئی

موت جیسے سہ پہ منڈ لائی ہوئی

دہر پر چھائی ہوئی

دوبچ انسانی کو لہزادینے والی رات ہے

(اختصاری، ایک ستارہ)

۶.۱۳.۷۔ چھ مصرعوں کے بند میں قافیوں کی ایک ترتیب یہ ہو سکتی ہے کہ مصرع اول و دوم کا ایک قافیہ ہو۔ سوم و ششم کا ایک دوسرا قافیہ ہو اور چہارم و پنجم کسی تیسرے قافیے میں لائے جائیں۔ اس طور پر الف الف ب ب ج ج ب۔ مثلاً۔

جن کا مقصد تری آن پہ مرٹ جانا ہے اور پھر مرٹ کے حیات بندی پانا ہے
وہ کہیں موت سے مرعوب ہوا کرتے ہیں اے وطن کیوں ہے ترے پرانے ماتھے پر شکن
ہم نے توڑے ہیں نہ توڑیں گے وفا کے بندھن پھر تری خاک سے ہم عہد وفا کرتے ہیں
(ذکیہ سلطانہ نیر، عہد)

۶.۱۳.۸۔ ایک اور ترتیب کے مطابق سدس کے ایک بند کی یہ شکل بھی ہو سکتی ہے کہ پہلے تین مصرعے ہم قافیہ ہوں۔ چوتھا اور پانچواں مصرع کسی اور قافیے میں آئے اور چھٹا مصرع ان سے کوئی قافیائی تعلق نہ رکھتا ہو۔ اس کے بعد آنے والے بندوں میں شروع کے تین مصرعوں کی وہی ترتیب قوافی ہو جو ابھی مذکور ہوئی۔ لیکن چوتھے پانچویں اور چھٹے مصرعے بند اول کے چوتھے، پانچویں اور چھٹے مصرعوں کے قافیوں سے مطابقت رکھتے ہوں۔ یہ شکل یوں بنتی ہے۔

الف الف الف ب ب ج / د د ب ب ج۔ مثلاً

ہم وطن کے ہیں حقیقت میں ہمارا ہے وطن پیچ تو یہ ہے کہ ہمیں جان سے پیارا ہے وطن
ہم نے مل جل کے محبت سے سنوارا ہے وطن قومی یک جہت و وحدت کی قسم کھاتے ہیں
اے وطن ہم تری عظمت کی قسم کھاتے ہیں سہ رنگوں ہم ترے پرچم کو نہ ہونے دیں گے
مختلف ساز بھی ہیں اور ہم آواز بھی ہیں وقت پڑ جائے تو ہم معرکہ انداز بھی ہیں
جنگ جو بھی ہیں مجاہد بھی ہیں جاں باز بھی ہیں جذبہ شوق شہادت کی قسم کھاتے ہیں
اے وطن ہم تری عظمت کی قسم کھاتے ہیں سہ رنگوں ہم ترے پرچم کو نہ ہونے دیں گے
(جیل تالپاں۔ شملہ سمجھوتہ)

اس مثال میں پانچویں اور چھٹے مصرعے مزج ہیں۔ لیکن یہ غیر مزج بھی لائے جاسکتے ہیں۔
۶.۱۳.۹۔ سمجھتی ہدیتوں میں ہر بند اور ہر بند کے تمام مصرعے ایک بحر اور یکساں وزن کے حامل ہوتے ہیں۔ لیکن انگریزی اسٹینزرا کے زیراثر ہماری یہاں مختلف التعداد مصرعوں پر مشتمل بندوں میں قوافی کی ترتیب جن نوع بہ نوع ڈھنگوں سے رکھی گئی ہے اس میں بعض ایسی بھی شکلیں سامنے آتی ہیں جہاں مصرعوں میں انداز کی کمی بیشی کر دی گئی ہے اور یوں ایسا بند اپنی روایت

سے بالکل مختلف ہو گیا ہے۔ چنانچہ چھ مصرعوں پر مشتمل ایسے بندوں کی مثال پیش ہے جس میں ارکان اوزان کی کمی بیشی کر کے دو ہم قافیہ مثلثوں کو ملا کر ایک سدس بنا یا گیا ہے۔ اس میں دوسرا مثلث (یعنی تینوں مصرعے) ٹیپ کا درجہ رکھتا ہے کیونکہ اس کے قافیوں کا سلسلہ اگلے بندوں کے چوتھے پانچویں اور چھٹے مصرعوں تک جاری رہتا ہے۔ مثلث اول زیادہ ارکان اوزان پر مشتمل ہے اور مثلث دوم کم ارکان پر۔ ومن اس کی یہ ہے۔

الف الف الف باب باب / ج ج ج ب باب - اب یہ دو بند دیکھیے

اے عزم فنادینے والو ، پیغام بقا دینے والو

اب آگ سے کیوں کتراتے ہو ، شعلوں کو ہوا دینے والو

طوفانوں سے اب ڈرتے کیوں ہو ، بوجوں کو صاف دینے والو

کیا بھول گئے اپنا نعرا

اے رہبر ملک و قوم بتا

یہ کس کا ہوس ہے ، کون مرا

دھرتی کی سُلگتی چھاتی کے بے چین شمار سے پوچھتے ہیں

تم لوگ جنہیں اپنا نہ سکے وہ خون کے دھارے پوچھتے ہیں

سڑکوں کی زباں چلائی ہے ساگر کے کنارے پوچھتے ہیں

یہ کس کا ہوس ہے ، کون مرا

اے رہبر ملک و قوم بتا

یہ کس کا ہوس ہے ، کون مرا

(ساحر لدھیانوی : یکس کا ہوس ہے ۹)

۱۰۔ ۱۳۔ ۶ : سدس میں قافیوں کی ایک ترتیب اس طرح ہو سکتی ہے کہ پہلے بند مصرع اول

دوم اور چہارم ہم قافیہ ہوں۔ مصرع سوم ، پنجم اور ششم کا ان سے یا آپس میں کوئی قافیائی

علاقہ نہ ہو لیکن بعد کے ہر بند میں اولین چار مصرعے بند اول کے ابتدائی چار مصرعوں کے اصول

ہی پر ہوں مگر ان کے پانچویں اور چھٹے مصرعے پہلے بند کے پانچویں اور چھٹے مصرعے کے

ہم قافیہ لائے جائیں۔ یہ دونوں مصرعے یا ان میں سے کوئی ایک بطور ترجیع بھی لایا جاسکتا

ہے اور نہیں بھی۔ ذیل کی مثال میں چھٹا مصرع ترجعی ہے۔ اس کی وضع یہ ہے

الف الف ب الف ج د / ۵۵ ۵۶ ج د - مثلاً

کل تو جانا ہی ہے سفر پہ مجھے زندگی منتظر ہے منہ پھاڑے
زندگی خاک و خون میں گھڑی آنکھ میں شعلہ ہائے تند لیے
دو گھڑی خود کو شادماں کر لیں

آج کی رات اور باقی ہے

ایک ہیما نہ سے سر جوش لطف گفتار ، گرمی آغوش
بو سے اس درجہ آتشیں بو سے پھونک ڈالیں جو میری کشتِ ہوش
روح سے بستہ ہے تپاں کر لیں

آج کی رات اور باقی ہے (مجاز : مہمان)

۶.۱۳ - مستمع :

۶.۱۳.۱ - سمعی ہیئت کی یہ وہ شکل ہے جس میں نظم کا ہر بند سات مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ مثلث ، مربع ، مخمس اور مسدس کے مقابلے میں مستمع کی ہیئت اردو میں بہت کم استعمال میں لائی گئی ہے۔ اسی درجہ سے اس میں ترتیب قوافی کے وہ نو بہ نوع اور نت نئے تجربے نہیں ہوئے جو اس سے قبل بیان کردہ چار ہیئتوں میں دکھلائے گئے۔ حد یہ ہے کہ اس کی اصل سمعی ہیئت بھی زیادہ مرتفع نہیں رہی۔ اس کی مثالیں بھی شاذ ہی ہیں۔
۶.۱۳.۲ - اصل سمعی ہیئت کے مطابق ، دیگر ہیئتوں کی مانند مسمع کے بندوں میں بھی قافیوں کی ترتیب یوں ہوتی ہے کہ پہلے بند کے ساتوں مصرعے ہم قافیہ ہوں اور بعد میں آنے والے ہر بند کے ابتدائی چھ مصرعے کسی اور قافیہ میں لائے جائیں لیکن ساتواں مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ رکھا جائے۔ اس طرح

الف الف الف الف الف الف / ب ب ب ب ب ب ب / ج ج ج ج ج ج ج

جیسا کہ عرض کیا گیا کہ سمعی کی یہ ہفت مصرعی ہیئت اردو میں بہت کم برتی گئی ہے اس لیے

اس کی مثالیں بھی شاذ ہی نظر پڑتی ہیں۔ اس کی مثال مخمس کی اصل سمعی ہیئت پر دو مصرعوں کا اضافہ کر کے قیاس کی جاسکتی ہے۔

۶.۱۳.۳ - اصل سمعی ہیئت کے ہوا بھی مستمع کی چند اور شکلیں مختلف نظموں میں برتی ضرور گئی ہیں لیکن وہ بھی متذکرہ چار ہیئتوں کی طرح متنوع نہیں ہیں۔ ہاں اگر ہمارے شاعر چاہتے یا پا لیں

تو اس میں بھی وہ تمام صورتیں پیدا ضرور کی جاسکتی تھیں یا کی جاسکتی ہیں جو قافیوں کی یک رنگی (مثال ۱۷) اور ہمہ رنگی (مثال ۱۸) کی وجہ سے مسجع کی اصل ہیئت سے مختلف ہیں۔

۳۰۱ ۱۳۰۶ - اردو میں چودہ مصرعوں کا بلند مردج نہیں رہا۔ اگر ایک ہی قافیہ میں ایسی کوئی نظم نظر پڑے تو ہم اس کی ہیئت کو دو ہر مسجع ہی کہہ سکتے ہیں۔ ہمارے ہاں دو غزل کا تصور بہر حال رہا ہے۔ چودہ مصرعوں پر مشتمل ایسی نظم کو دو مسجعوں والی نظم کہا جاسکتا ہے۔ ذیل کی مثال میں چودہ کے چودہ مصرعوں کا ایک ہی قافیہ ہے۔ یعنی الف الف الف الف الف الف الف /

الف الف الف الف الف الف الف الف الف

بے کس چلی، پھولے اکیلی، آہیں بھرے دل چلی
بھوری پہاڑی، خاکِ فصیلیں، دھانی کبھی سانولی
جنگل میں رستے، رستوں میں پتھر، پتھر، نیلم پری
بہری سسٹکیں، چلتے مناظر، بکھری ہوئی زندگی
بادل، چٹانیں، نخل کے پڑے پردوں پہ لہریں پڑی
کاکل پہ کاکل، خیموں پہ خیمے، سلوٹ پہ سلوٹ ہری
بستی میں گندی لگیوں کے زینے، لڑکے دھما چوڑی

برے تو چھاگل، ٹھہرے تو پھل، راہوں میں لک کھلی
گرتے گھروندے اٹنی انگلیں، ہاتھوں میں گانگر بھری
کانوں میں بالے چاندی کے ہالے، پٹکیں گھنی کھردری
ہڈی پہ چہرے چہروں پہ آنکھیں، آئی جوانی چلی
ٹیالوں پہ جوہن، ریوڑ کے ریوڑ، کھیتوں پہ جھال چڑھی
وادی میں بھیگے دھڑوں کی مٹی، چشموں کی چمپا کلی
ساچے نئے اور باتیں پرانی، مٹی کی جادوگری

(محبوب خزاں : اکیلی بستیاں)

۳۰۲ ۱۳۰۶ - انگریزی اسٹینزاکے اثر سے مسجع میں قافیوں کی یہ ترتیب دیکھیے۔

الف ب ج د ح الف الف / ہ ز ہ ہ - مثلاً اس ترتیب قوافی میں یہ دو بندہ

ٹیکا لگاؤں مانگ بھی صندل سے بھر چکوں

دہن بنوں تو چاہیے جوڑا سہاگ کا
بھندی رپے گی پوروں کہیں جا کے دیر میں
کنگھی کروں تو چڑھتی ہے کانوں کی اور ہر
افشاں ہے بخت بھی کہ رہا ان کے پھیر میں

کبھی ہے سانجھ بھور کے اب گھاٹ اتر چکوں

تم بیٹھو، میں تو آئی، پی جی سے گزر چکوں

اتنے دہن تو دل کی لگی نے خدائی کی
 پائل بجے تو ہنسی کی دمن ناپ ناپ اٹھے بدنامیاں کرشمے برے دیوتا کے ہیں
 دیدے گھاگھلے کے کہیں کیوں نہ گویاں ان کے چلن تو بگڑے ہوئے ابتدا کے ہیں
 پستانہ ہوگی کل سے لگائی سمجھائی کی
 دیکھے شفق تو دیکھے چتا جاگ ہنسائی کی

(مختار صدیقی : رسوائی)

۶۰۱۴.۴ - یہی صورت حال اگلی تین ہیئتوں مثمن، متعین اور معشر کی ہے۔ یہ بھی اولین چار ہیئتوں کے بہ مقابلہ کم استعمال میں لائی گئی ہیں اور ان میں بھی قافیوں کی ترتیب کی وہ صورتیں ضرور اختیار کی جاسکتی ہیں جو مثال سے مسدس تک پیش کی گئیں۔ ان کی وضع کم و بیش وہی ہوگی۔ اس لیے ان کے ذکر کو اصل سمبلی ہیئت تک ہی محدود رکھا جائے گا۔
 ۶۰۱۵ - مثمن :

۶۰۱۵.۱ - مثمن میں ہر بند آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس میں بھی مصرعوں کی قافیائی ترتیب حسب معمول وہی ہوتی ہے جو دیگر ہیئتوں میں مستعمل رہی ہے یعنی پہلے بند کے آٹھوں مصرعے کسی ایک قافیہ میں لائے جاتے ہیں، بعد میں آنے والے ہر بند کے پہلے سات مصرعے کسی دوسرے قافیہ میں آتے ہیں اور آٹھواں مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اس کی وضع یہ ہوئی۔

الف الف الف الف الف الف الف / ب ب ب ب ب ب ب الف /

ج ج ج ج ج ج ج الف -

دو مصرعوں کے اضافے سے اس کی مثال اس مسدس کی طرح ہو سکتی ہے جو پیرا گراف ۶۰۱۴.۴ میں بہ طور مثال پیش کیا گیا۔ علاوہ ازیں ہر بند میں مصرع " الف قافیہ " بہ طور ترجیع بھی لایا جاسکتا ہے۔

۶۰۱۵.۲ - مثمن کی دوسری شکل میں حسب معمول پہلا بند آٹھوں ہم قافیہ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس کے بعد آنے والے ہر بند کے شروع کے چھ مصرعے کسی اور قافیہ میں آتے ہیں اور باقی دو مصرعے پہلے بند کے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ اس کی وضع یہ ہے۔

الف الف الف الف الف الف الف / ب ب ب ب ب ب ب الف /

ج ج ج ج الف الف الف — اس میں "قافیہ الف" کے مصرعے علامہ علامہ بھی ہو سکتے ہیں
اور ترجیح بند کی صورت میں ہر بند میں دہرائے بھی جا سکتے ہیں۔ یہاں ترجیح کی مثال پیش ہے
صحن چمن میں واہ دا، زور بھی تھی چاندنی چاند لہریں لیستاتھا اور کھلی تھی چاندنی
آیا تھا یار گل بدن پہن کے بادلہ زری پہ تھی تار تار میں بہ کی جھلک ندی ندی
بوس و کنار و جام دے عیش و طرب ہنسی خوشی اس میں کہیں سے یک بیک مرغ عمر نے بانگ ہی

صبح ہوئی، گھر بجا، پھول کھلے، ہوا چلی

یار بغل سے اٹھ گیا، جی ہی میں جی کی رہ گئی

کیا ہی مزدوں سے عیش کی رات تھیں کامیا بیاں پھوٹے تھیں ماہتاب کی نہروں میں ماہتابیاں
آگے چنی تھیں صفت بہ صفت کی کسی گلابیاں ہم کو نشے کی مستیاں، یار کو نیم خوابیاں
سینوں میں اضطرابیاں آنکھوں میں بے جابابیاں اس میں نلکے نے رشک سے ڈالیں یکو خرابیاں

صبح ہوئی، گھر بجا، پھول کھلے، ہوا چلی

یار بغل سے اٹھ گیا جی ہی میں جی کی رہ گئی

(تغیر اکبر آبادی، چاندنی رات)

۶.۱۵.۳۔ مثنوی کی تیسری معروف شکل وہ ہے جسے ہم "ترکیب بند مثنوی" کا نام دے سکتے ہیں
اور جس میں بند اول سمیت ہر بند کے ابتدائی چھ مصرعے ایک قافیہ میں ہوتے ہیں اور آخری
دو مصرعے کسی اور قافیہ میں ہونے کی وجہ سے ایک بیت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ وضع
یوں ہے۔

الف الف الف الف الف الف ب ب / ج ج ج ج ج ج د د / ہ ہ ہ ہ ہ ہ د د مثلاً

بدن زندگی کا چھلکتا پیالا چمن کی بہاروں نے پھولوں میں پالا

جنوں کو نزاکت کے قالب میں ڈھالا اسگوں کی لہروں پہ باہر نکالا

نگاہوں کی جنت، دلوں کا آجالا جمال اجنتا، جلال ہمالا

انہی موج سے کی طرح انجمن میں

ترپنے لگیں بجلیاں جان و تن میں

قدِ دلِ ربا، حسن بے باک، چغل بلالی بھویں روئے روشن پہ بے گل

مہر یا بھرے نین مستی سے بوجھل لطافتِ مبسم، جوانی مکمل

نظر شمس، رفتار نفث مسلسل چھٹکتے ہیں گنگمرو جھنگتی ہے پاہل

عجب رنگ سے روٹھ کر من رہی ہے

سج بزم قوس قزح بن رہی ہے

(سکندر علی وجد، رقا صہ)

۶.۱۵.۴ - سودا کے کلام میں 'ٹن' کی ایک شکل اس طرح ملتی ہے کہ ہر ہند کے اولین چار

مصرعے پر صورت مربع ایک قافیے میں ہیں۔ اور آخری چار مصرعے دو الگ الگ قافیوں میں ہونے کی وجہ سے دو بیتوں کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس کی دلچسپ بات یہ ہے کہ اولین چار مصرعے اردو میں درمیان کے دو فارسی میں 'اور آخر کے دو ہندی دو سے کی بھر میں ہیں مٹھن کا یہ سہ سالانہ طرز اہم نہیں 'صرف دلچسپ ہے۔ اصل چیز ہیئت ہے' جو مٹھن میں یقیناً کم یا ب ہے۔ اس کی وضاحت یہ ہے۔

الف الف الف الف ب ب ج ج / د د د د ہ د د - مثلاً یہ دو بند دیکھیے۔

کیا چربخ واژگوں کا ستم اب کروں بیاں تاریک کر دیا ہے محمد کا فائیاں
سونا ہے بے مکیں مدینے کا ہر مکاں پیٹے ہیں سر کو آج۔ یہی کہہ کے انس و جاں
خورشید آسمان وز میں نور مشرقین پر درود کنار رسول خدا حسین
کاری رین ذرا دنی گھر میں ہوئے فراس

جنگل میں سوے رہے کوڈ آس نہ پاس

ہر چند ذات حق ہے میرا الم سے اب کیا کام اس جناب کو شادی و غم سے اب
مطلب نہ ضحک سے نہ غرض چشم نم سے اب لیکن یہ ایک رمز ہے تم سن لو ہم سے اب
ہست از ملال گرچہ بری ذات ذوا بملال ادور دل مست و بیچ دے نیست بے ملال

سن کے یہ غم نیر ہو پر بت جائیں بہرے

چھپ ہی رہ جائیں سودا آگے کچھ مت کہہ

(مرثیہ بہ جناب حضرت امام حسین)

۶.۱۵.۵ - انگریزی ایٹمز کے ذرا اثر مسدس کی وضع پر مٹھن کے قافیائی نظام میں بھی نئے

تعمیروں کی گنجائش ہے اور کچھ گھربے ہوئے بھی ہیں لیکن مسدس یا مٹھن کی مانند بہشت ہند ہیئت اردو میں بہت زیادہ مانج نہیں رہی 'اس لیے دیگر صورتوں کو نظر انداز کیا جاتا ہے،

۶.۱۶. متسع :

۶.۱۶.۱ عربی میں "تسد" کے معنی ہیں "نو" چنانچہ یہ وہ ہیئت ہے جس میں نغمہ کا ہر بند نو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے اور معمولی ہیئت کے قاعدے کے مطابق پہلے بند کے نو کے نو مصرعے ایک قافیہ میں ہوتے ہیں۔ بعد میں آنے والے ہر بند کے ابتدائی آٹھ مصرعے کسی اور قافیہ میں لائے جاتے ہیں لیکن نواں مصرعہ بند اول ہی کا ہم قافیہ رکھا جاتا ہے۔ اس وضع پر

الف الف الف الف الف الف الف / ب ب ب ب ب ب ب ب الف / ج ج ج ج ج ج ج الف

اس وضع کی نو نو مصرعوں کے بندوں پر مشتمل نظمیں اردو میں کیا اب ہیں جس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ متسع کی ہیئت کی سطح کی مانند اردو شاعروں نے بہت ہی کم استعمال کی ہے۔ ویسے اس میں بھی ان متنوع صورتوں کی بہر مال گنجائش تو تھی ہی جو محسن یا مسدس میں نظر آتی ہیں۔ انگریزی اسٹینزاکے اثر سے کہیں کہیں، بعض نظموں میں نو مصرعوں کے بند نظر پڑ جاتے ہیں جن میں قافیائی ترتیب کا تصور ابہت تنوع ہے اور انہیں مسدس وغیرہ کی وضع پر خیال کیا جاسکتا ہے۔

۶.۱۶.۲ متسع میں ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ بند اول ہی سے محض آٹھ مصرعے ہر قافیہ رکھے جائیں اور ہر بند کا نواں مصرعہ ان سے کوئی قافیائی علاقہ نہ رکھے۔ لیکن اگر نواں مصرعہ مصرعہ ترجیع بنالیا جائے تو اس صورت میں وہ پہلے بند کے نویں مصرعے کا ہم قافیہ ہو جائے گا۔ یہ صورت یوں ہے۔

الف الف الف الف الف الف الف / ج ج ج ج ج ج ج ب /

یہ مثال دیکھیے۔

میرے وطن کی سرزمین جیل و دلکش حسین	میرے وطن کا آسمان عظیم و عزم آفریں
یہ پُر غلوں بستیوں فلاح و خیر کی امیں	سکون پسند و صلح جو بلند قرب و پاک ہیں
یہ زرفروش کیتیاں ستارہ خیز و خورشیدیں	شگوفہ بار و گل چکاں نغمہ نواز نازیں
رواں دواں ہے پار موفضا میں روح انگیز	مذاق دیدہ چاہیے تہتیاں کہاں نہیں

مراد وطن مراد وطن حیات و کائنات من

بننا بننا ہے شب سیاہ کا ہر ایک سماں لڑی لڑی سی ہیں اجل کی قوتوں کی دھتیاں

باب ۷

بعض مغربی ہئیتیں : اردو میں

۷.۱ : گزشتہ باب میں مغرب کی ایک شعری ہئیت "اسٹینزا" کا ذکر ہوا۔ یہ ہئیت ہمارے ہاں اس لیے نودارد نہیں سمجھی جاسکتی کہ پہلے ہی سے ہمارے ہاں مسقط کی آٹھ شکلیں اس سے ملتی جلتی مروج تھیں۔ صرف اتنا ہوا کہ اس کے زیر اثر مسقط کی مختلف شکلوں میں قافیائی ترتیب کے قابل لحاظ تجربے ہوئے۔ یہ تجربہ ہماری اپنی ہئیتوں میں ہوئے، اس لیے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ہم نے انگریزی کے اسٹینزا کو اپنا لیا ہے۔ اگر ہمارے ہاں مسقط کا وجود اور ایک مخصوص قافیائی نظام نہ ہوتا اور تب جدید شاعری میں انگریزی کی یہ ہئیت مختلف صورتوں میں نظر آتی تو کہہ سکتے تھے کہ اردو شاعری نے مغرب کی اس ہئیت کو قبول کر لیا ہے۔ بھورت موجودہ ہم نے اسٹینزا کو نہیں اس کے اثرات کو قبول کیا ہے۔

۷.۲ : اسٹینزا کے برعکس مغرب کی بعض ہئیتوں کو اردو شاعری میں ان کی ظاہری ہئیت کے ساتھ بڑی حد تک پوری طرح اپنایا گیا ہے۔ البتہ ان کے مخصوص عروضی نظام کو اپنا لے چونکہ مشکل یا ناممکن تھا اس لیے اس پہلو کو چھوڑ دیا گیا۔ مغرب سے آئی ہوئی ان بعض ہئیتوں میں سے کچھ ہمارے ہاں بہت مقبول ہوئیں (مثلاً آزاد نظم اور نظم معری) اور ہماری شاعری کا جزو لاینفک بن گئیں۔ کچھ قطعی مقبول نہیں ہو سکیں (مثلاً سانیٹ اور تراخیلے)

۷.۳ : ان ہئیتوں کو اردو میں قبول عام حاصل ہوا ہو یا نہیں، لیکن چونکہ انہیں ہمارے شاعروں نے بہر حال کسی نہ کسی طور پر تانا ہے اس لیے اس باب میں ان کا مختصر سا تعارف پیش کیا جاتا ہے۔

۷۰۴ : سانیٹ

۷۰۴.۱ - مغرب میں سانیٹ: فتنائی شاعری کی ایک ہیئت ہے جس میں مصرعوں کی کل تعداد ۱۲ ہوتی ہے۔ اس میں قافیوں کی ترتیب اور بحر ایک مخصوص نظام کی پابند ہے۔

۷۰۴.۲ ، سانیٹ کی ہیئت اردو میں مقبول نہیں ہوئی، اگرچہ ہمارے بعض بہت اچھے شاعروں نے سانیٹ لکھے۔ اس کی اہم وجہ یہ ہے کہ انگریزی میں سانیٹ کی ہیئت کے لیے آئٹیکہ سینٹامیٹر بحر مقرر ہے جس سے مشابہ ہمارا وزن ہوگا 'مفاعلن'، 'مفاعلن'، 'مفاعلن'، 'مفاعلن' کی یہ سانیٹ کے مزاج سے بالکل مطابقت نہیں رکھتا۔ لہذا اردو میں سانیٹ کے لیے کسی ایک بحر کی تخصیص نہیں کی گئی اور مختلف بحروں کو برتا گیا۔ بحر کی تخصیص کے بغیر سانیٹ کا تصور بھی محال ہے۔ اسی صورت میں اردو کے سانیٹ، جو مختلف بحروں میں ہیں، مغربی سانیٹوں سے کوئی اصلی علاقہ نہیں رکھتے۔

۷۰۴.۳ : سانیٹ کی بنیادی ہیئت یہ ہے کہ اس کے چودہ مصرعے آٹھ اور چھ۔ آٹھ پہلا دو۔ چار، چار، چار، دو۔ چار، چار، چار میں تقسیم ہو سکتے ہوں۔ اس کے قوانین کی ترتیب بھی مختلف سانیٹوں میں مختلف رہی ہے۔

۷۰۴.۴ - اطالوی لفظ "سانیتو" سے مشتق یہ ہیئت انگریزی شاعری میں تین صورتیں رکھتی ہے۔

(۱) اطالوی شاعر پیٹراک کے نام پر "پیٹراک کی سانیٹ"

(۲) شیکسپیر کے نام پر "شیکسپیری سانیٹ"

(۳) اپنسبر کے نام پر "اپنسبری سانیٹ"

۷۰۴.۴.۱ - پیٹراک کی سانیٹ کے چودہ مصرعے دو ٹکڑوں میں منقسم ہوتے ہیں۔ پہلا ٹکڑا چار چار مصرعوں کے بندوں میں ہوتا ہے۔ اس میں ہم قافیہ مصرعوں کی نوعیت اس طرح ہوتی ہے۔

پہلا ، چوتھا ، پانچواں ، آٹھواں / دوسرا ، تیسرا ، چھٹا ، ساتواں

قافیہ "الف"

قافیہ "ب"

اس طرح پورے ٹکڑے کی یہ شکل بنی ، الف ب ب الف / الف ب ب الف۔

پیٹراک کی سانیٹ کا دوسرا ٹکڑا تین تین مصرعوں کے دو بندوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلے

حصے کے برخلاف اس حصے کا قافیائی نظام یکدمار ہوتا ہے۔ یعنی اس میں ہم قافیہ مصرعوں کی

ترتیب میں وہ سختی نہیں ہوتی جو پہلے حصے میں ہے۔ مگر اس میں بھی تین سے زیادہ ترکیبوں کی اجازت نہیں ہوتی۔ ہم قافیہ مصرعوں کی یہ تین ترتیبیں اس طرح ہیں۔

(۱) ج د ج - د ج د - اس کے مطابق ہم قافیہ مصرعوں ہوں گے۔ نواں، گیارہواں، تیرہواں / دسواں، بائیسواں، چودھواں۔

(۲) ج د د - ج د د - اس کے مطابق ہم قافیہ مصرعے اس طرح ہوتے ہیں۔ نواں، بائیسواں / دسواں، تیرہواں / گیارہواں، چودھواں۔

(۳) ج د د - د ج د - اس میں ہم قافیہ مصرعوں کی یہ صورت ہے۔ نواں، تیرہواں / دسواں، بائیسواں / گیارہواں، چودھواں۔

خارجی طور پر دو حصوں میں منقسم ہونے کے باوجود یہ ہئیت معنوی طور پر مربوط ہوتی ہے۔ پیرار کی سائینٹ پر مبنی اردو کی یہ مثال دیکھیے۔

نکل کر جوئے نغمہ غلہ زارِ ماہِ دانجم سے
(الف)
فضا کی وسعتوں میں ہے رواں آہستہ آہستہ
(ب)
یہ سوئے نوح آبا دِ جہاں آہستہ آہستہ
(ب)
نکل کر آرہی ہے اک گلستانِ ترنم سے
(الف)
ستارے اپنے میٹھے مدد بھرے ہلکے ترنم سے
(الف)
کیے جاتے ہیں فطرت کو جواں آہستہ آہستہ
(ب)
سناتے ہیں لے اک داستان آہستہ آہستہ
(ب)
دیارِ زندگی مدہوش ہے ان کے تسکیم سے
(الف)

یہی علت ہے روزِ اولیں سے ان ستاروں کی
(ج)
چمکتے ہیں کہ دنیا میں مسرت کی حکومت ہو
(د)
چمکتے ہیں کہ انسان فکرِ سستی کو مٹا ڈالے
(د)
لیے ہے یہ تمنا ہر کرن ان نورِ پاروں کی
(ج)
کبھی یہ خاکداں گہوارۂ حسن و لطافت ہو
(د)
کبھی انسان اپنی گم شدہ جنت کو پھر پالے
(د)
(ن م راشد، ستارے)

اس سانیٹ میں حصہ دوم کا نظام قافیہ وہ ہے، جو اوپر نمبر ۲ کے تحت درج کیا گیا ہے۔
 ۷.۴.۴.۲ - شیکسپیری سانیٹ کے ۱۴ مصرعے چار حصوں میں تقسیم کیے جاتے ہیں۔ قافیوں
 کی ترتیب اس طرح رکھی جاتی ہے۔

ہم قافیہ مصرعے: پہلا، تیسرا / دوسرا، چوتھا / پانچواں، ساتواں / چھٹا، آٹھواں /
 نواں، گیارہواں / دسواں، بارہواں / تیرہواں، چودھواں۔ ہم قافیہ مصرعوں کی اس ترتیب کے
 مطابق پورے سانیٹ کی یہ صورت بنتی ہے۔

الف ب الف ب ج د ج د - ۵ ۵ ۵ - دز -

یہ ہیئت تین مربعوں اور ایک مطلع پر مبنی ہے۔

۷.۴.۴.۳ - اسپنسر سانیٹ میں ۱۴ مصرعوں کی قافیائی ترتیب اس طرح رکھی جاتی ہے۔

الف ب الف ب - ب ج ب ج - ج د ج د - ۵ ۵ -

یہ ہیئت ایک شعردو مربعوں اور ایک مطلع پر مبنی ہے۔ اس میں ہم قافیہ مصرعوں کا ربط
 شیکسپیری سانیٹ سے مختلف ہے۔ اوپر درج کی گئی وضع کے مطابق اس میں ہم قافیہ مصرعوں
 کی یہ صورت ہوگی۔ پہلا، تیسرا / دوسرا، چوتھا / پانچواں، ساتواں / چھٹا، آٹھواں / نواں، گیارہواں /
 دسواں، بارہواں / تیرہواں، چودھواں۔

۷.۵ - تینوں قسم کے سانیٹوں میں مغرب میں مروج قافیائی ترتیبیں کہیں کہیں تو اردو شاعروں
 نے جوں کی توں اپنائی ہیں، لیکن بیش تر یہ ہوا ہے کہ ہمارے شاعروں نے ان ترتیبوں سے
 انحراف کرتے ہوئے اپنے ان ۱۴ مصرعوں کو مختلف النوع ترتیبوں کے ساتھ باندھا ہے جس
 سے یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ اردو میں سانیٹ کی ہیئت اپنی اصل پر قائم نہیں رہی اور اس
 کے علاوہ یہ ہیئت چونکہ ایک مخصوص بحر کی مقتضی ہوتی ہے اور اردو میں اس کی بھی پابندی نہیں
 کی گئی، اس لیے یہی کہا جاسکتا ہے کہ یہ ہمارے عروضی نظام کے مزاج سے میل نہیں کھاتی۔
 اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو میں سانیٹ کا وجود ذائقہ بدلنے کے مترادف ہی رہا۔ یہ ہیئت ہماری
 اصناف اور شعری ہیئتوں سے شیر و شکر نہیں ہوسکی۔

۷.۶: نظم معری

۷.۶.۱ - اردو میں یہ ہیئت انگریزی سے آئی۔ انگریزی میں اس ہیئت کا نام ہینک ورس

ہے۔ اردو میں اسے شروع میں "نظم غیر مقفل" کہا گیا، لیکن بعد میں اس کے لیے "نظم معری" کی اصطلاح رائج ہوئی، اور یہی بالاتفاق قبول بھی کی گئی، اس لیے کہ یہ انگریزی اصطلاح "بلینک وز" کا ٹھیک لغوی ترجمہ ہے۔

۷۶۲۔ انگریزی میں بلینک وز کی ہیئت کے لیے بے قافیہ آئبک ہینٹا میٹر بھر مخصوص ہے مگر اردو میں اس بھر کو پیدا کرنا ممکن نہیں، لہذا اس میں جو ایک عروضی آزادی تھی (یعنی قافیوں کا نہ ہونا) اسے اردو والوں نے قبول کر لیا، اور پابندی سے (یعنی ایک بھر کا مخصوص ہونا) انحراف کیا۔

۷۶۳۔ چنانچہ اردو میں کسی بھر کی تفصیص کے بغیر "نظم معری" سے وہ شعری ہیئت مراد ہے جس میں مصرعوں کے ارکان کی تعداد ہمارے اپنے عروضی نظام کے مطابق برابر ہوتی ہے مگر قافیہ نہیں ہوتا۔ اس سے زیادہ اردو میں نظم معری کا کوئی اور تصور نہیں۔ قافیہ نہ ہونے کے سبب موٹے طور سے دیکھا جائے تو نظم معری کی ہیئت میں کہے گئے دو مصرعے ہماری غزل کے کسی ایک شعر (مطلع نہیں) کے مشابہ فرض کیے جاسکتے ہیں۔ اردو میں نظم معری کی ہیئت کے لیے یہ مثال دیکھیے: جس میں نظم تین تین مصرعوں کے بند پر مشتمل ہے اور اسے ہم معری مثلث کہہ سکتے ہیں۔

یہ ترے پیار کی خوشبو سے ہکتی ہوئی رات
لپٹے سینے میں چھپائے ترے دل کی دھڑکن
آج پھر تیری ادا سے مرے پاس آئی ہے

کتنے لمحے کہ غم زیست کے طوفانوں میں
زندگانی کی جلائے ہوئے باغی مشعل
تو ہر اعزیم جواں بن کے مرے ساتھ رہی

(جاں نثار اختر، ہکتی ہوئی رات)

۷۶۴۔ نظم معری کے سلسلے میں یہ بات ذہن میں رکھنی ضروری ہے کہ یہ محض ایک ہیئت ہے، صنف نہیں۔ کوئی بھی نظم اس ہیئت میں شروع سے آخر تک بے قافیہ لکھی جاسکتی ہے اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کسی نظم کے امد چنڈ بے قافیہ مصرعے یا ٹکڑے یا بند لائے جاسکتے ہیں۔

ایسے مصرعے، ٹکڑے یا بند بہ لحاظ ہئیت نظم معری کہلائیں گے۔ پوری نظم نہیں، اگر اس میں چند باقافیہ مصرعے یا بند و طیرہ ہوں۔

۵. ۶. ۷. انگریزی شعروادب کے ابتدائی اثرات کے زمانے میں اردو شاعروں نے یہ ہئیت بہت جوش و خروش کے ساتھ اپنائی تھی لیکن بعد میں آہستہ آہستہ اس کی جگہ آزاد نظم کی ہئیت نے لے لی اور جو آج اردو نظم کے لیے ایک خاص الخاص ہئیت کے طور پر برقی جا رہی ہے۔

۷. ۷. آزاد نظم

۱. ۷. ۷. ۱. جیسا کہ عرض کیا کہ آج کی اردو نظم کے لیے سب سے زیادہ مستقل ہئیت 'آزاد نظم' کی ہئیت ہے۔ آزاد نظم از خود کوئی نظم نہیں ہوتی، جیسا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں، یہ محض ایک شعری ہئیت ہے اور نظم کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ چنانچہ یہ حیثیت صنف سخن "نظم" اور یہ حیثیت ہئیت "آزاد نظم" کا فرق ملحوظ رکھنا بہت ضروری ہے۔

۲. ۷. ۷. ۲. مغرب سے آئی ہوئی یہ شعری ہئیت اردو میں اس قدر مقبول ہوئی ہے کہ آج اس کے بغیر نظم کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ ہماری جدید شاعری کا ایک بہت بڑا حصہ اسی ہئیت میں ہے اور دن بہ دن اس میں اضافہ ہو رہا ہے۔ یہ فرانس کی ایک شعری ہئیت ہے۔ لیکن اردو میں انگریزی کے توسط سے داخل ہوئی ہے۔

۳. ۷. ۷. ۳. آزاد نظم کی ہئیت کے لیے فرانسیسی میں "دس بے" کی اصطلاح رائج ہے۔ انگریزی میں اسے "فری دس" کہا جاتا ہے۔ ہم نے انگریزی نام کا لفظی ترجمہ کر کے اردو میں اس کا نام "آزاد نظم" رکھا۔

۴. ۷. ۷. ۴. فرانسیسی اور انگریزی شاعری میں یہ شعری ہئیت عروض اور قافیہ کی پابندی سے آزاد ہے لیکن ہمارے یہاں یہ ہئیت اتنی آزاد نہیں جتنی کہ سمجھی جاتی ہے۔ نظم معری کی طرح اردو شاعروں نے اس کا بھی ایک ہی وصف اختیار کیا۔ قافیہ کو تو نظم معری کے اثر سے ترک کر ہی دیا گیا تھا، اس لیے آزاد نظم کو ترک قافیہ کے ساتھ قبول کرنا کوئی خاص بات نہیں۔ اس کا جو خاص وصف اردو شاعروں نے قبول کیا وہ ہے مختلف مصرعوں کے ارکان میں کمی بیشی کرنا۔ ہمارے ہاں اس ہئیت میں صرف یہی ایک آزادی برقی گئی کہ ہمارے شاعر بے قافیہ مصرعوں میں ارکان کی کمی بیشی سے انہیں چھوٹا بڑا کر دیتے ہیں۔ اس کے سوا اس ہئیت میں اور کوئی آزادی

ہیں معارف کی گئی کیونکہ ہماری آزاد نظم عروض کی پابندی سے قطعی انحراف نہیں کرتی۔ اردو کی آزاد نظمیں پوری طرح کسی نہ کسی بحر اور اس کے مخصوص وزن میں ہوتی ہیں۔ صرف یہ ہوتا ہے کہ اختیار کردہ وزن کے ارکان کسی مصرعے میں زیادہ ہوتے ہیں، جس سے کہ وہ مصرع طویل ہو جاتا ہے، اور کسی مصرعے میں کم، جس سے کہ وہ مخصوص مصرع مختصر ہو جاتا ہے۔ بحر اور اس کے وزن میں سرو کوئی فرق نہیں آتا۔ یہ الفاظ اگر اردو میں وزن و بحر سے آزاد نظم کو آزاد نہیں کیا گیا، اس میں ارکان کی کمی بیشی کی ہی پیمائش پیدا کی گئی۔ اس طور دیکھا جائے تو اردو میں آزاد نظم صحیح معنی میں آزاد نہیں (عروضی آزادی اب نثری نظموں میں برقی جا رہی ہے)

۵. ۷. ۱ : اتنا مزہ ہے کہ آزاد نظم میں مسرعوں کی ساخت اور ان کے ارکان بحر جذبہ یا خیال کے تابع ہوتے ہیں۔ جذبہ کی نوعیت کیفیت اور مخصوص ذہنی رو کے اعتبار سے جو مصرع طوالت اختیار کرے گا، اس میں ارکان بحر کی تعداد زیادہ ہوگی، اور جو مصرع لمبائی ذہنی اثرات کے مطابق چھوٹا ہوگا، اس میں ارکان بحر کم ہوں گے۔ یہاں تک کہ بعض مصرعے محض یک زبانی ہونے کی وجہ سے ایک لفظ میں بھی بیان ہو سکتے ہیں۔ ان منوں میں آزاد نظم کے بعض مصرعے مستزاد فقرہوں سے بھی چھوٹے ہوتے ہیں۔

۶. ۷. ۱ : نظم معرئی کی طرح آزاد نظم کی ہیئت بھی قافیوں سے عاری ہوتی ہے، لیکن ایسی بھی مثالیں ہیں ضرور جہاں مصرعوں کے اند یا آخر میں قافیے کسی کسی در آتے ہیں اور ایک وصف اضافی کا کام کرتے ہیں۔

۷. ۷. ۱ : جیسا کہ پیرا گراف ۴. ۷. ۱ میں ذکر کیا گیا کہ اردو میں آزاد نظم کی بحر میں کوئی فرق نہیں پڑتا، سوائے اس کے کہ وزن کے ارکان میں کمی بیشی کر دی جائے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہماری بیش تر آزاد نظمیں عروضی آہنگ کی حامل ہیں اور انہیں موسیقی کے سروں میں اُسی خوبی کے ساتھ آمیز کیا جاسکتا ہے جس طرح کہ کسی پابند ہیئت کے مصرعوں کو کیا جاتا ہے۔ یہاں آزاد نظم کی ہیئت میں ایک ایسی بہت مشہور نظم کی مثال پیش کی جاتی ہے جو اپنی ایک مخصوص بحر کہتی ہے اور جو ایک فلسفی گیت کے طور پر نہایت کامیابی سے استعمال کی گئی۔ اسی سے اس کی شہرت بھی زیادہ ہوئی۔ نظم کے چند حصے مع تقطیع کے دیکھیے۔

اک چہ فاعلن / لی ک مد فاعلن / دے تلے فاعلن (تین بلد)	اک جنیل کے منڈوے تلے
فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن (چار بار)	میکدے سے ذرا اور اس موڑ پر

(ایک بار)	فاعلن	دو بدن
(تین بار)	فاعلن ، فاعلن ، فاعلن	پیار کی آگ میں جل گئے
(دو بار)	فاعلن ، فاعلن	پیار حرف وفا
(دو بار)	فاعلن ، فاعلن	پیار ان کا خدا
(دو بار)	فاعلن ، فاعلن	پیار ان کی چٹا
(ایک بار)	فاعلن	دو بدن
(پانچ بار)	فاعلن ، فاعلن ، فاعلن ، فاعلن ، فاعلن	اوس میں بیگتے چاندنی میں نہاتے ہوتے
(پانچ بار)	فاعلن ، فاعلن ، فاعلن ، فاعلن ، فاعلن	جیسے دو تازہ دو تازہ دم پھول پھلے پہر
(چار بار)	فاعلن ، فاعلن ، فاعلن ، فاعلن	شندھی شندھی سبک روچمن کی ہوا
(دو بار)	فاعلن ، فاعلن	صرف ماتم ہوئی
(پانچ بار)	فاعلن ، فاعلن ، فاعلن ، فاعلن ، فاعلن	کالی کالی لٹوں سے لپٹ گرم زخماں پر
(تین بار)	فاعلن ، فاعلن ، فاعلن	ایک پل کے لیے رُک گئی
(مخدوم محی الدین : چارہ گھر)		

اس مثال میں پانچویں چھٹے اور ساتویں مصرعے ہم قافیہ ہیں اور باقی بے قافیہ۔

۱۷۸. تراخیلے

- ۱۷۸.۱۔ مغرب سے آئی ہوئی ہیئتوں میں سے یہ شعری ہیئت اردو میں بہت زیادہ رائج ہوئی اور نہ بہت مقبول۔ مگر اس ہیئت میں چونکہ اردو میں بہر حال کچھ نظمیں لکھی ضرور گئی ہیں، اس لیے یہاں اس کا مختصر سا تعارف ہے جا بھی نہیں۔
- ۱۷۸.۲۔ یہ خیال غلط ہے کہ تراخیلے فرانسیسی شاعری کی ایک ہیئت ہے۔ یہ دراصل ایک طرح کا بند ہے اور اس کا صحیح نام ٹریالٹ (Triplet) ہے۔ یہ بات ضرور ہے کہ اس بند میں کبھی ہوئی نظمیں عام طور پر ایک ہی بند پر مشتمل ہوتی ہیں، اور اس بند کو فرانسیسی میں زیادہ استعمال کیا گیا۔ پچھلے دو سو برسوں سے یہ بند تقریباً مفقود ہے۔
- ۱۷۸.۳۔ تراخیلے میں آٹھ مصرعے ہوتے ہیں، لیکن اس میں قافیوں کا تنوع نہیں ہوتا۔ محض دو قافیہ ہی اس میں استعمال کیے جاتے ہیں۔ ان کی یہ ترتیب ہوتی ہے۔

الف الف الف الف الف الف - قافیوں کی اس ترتیب سے ہم قافیہ مصرعوں کی یہ صورت سامنے آتی ہے۔ پہلا، تیسرا، چوتھا، پانچواں، ساتواں / دوسرا، چھٹا، آٹھواں۔
 ۷۸۴۔ یہ آٹھ مصرعے دراصل پانچ مصرعوں سے وجود میں آتے ہیں، جس کا مطلب یہ ہو کہ تین مقامات پر ترجیحی مصرعے لائے جاتے ہیں۔ دہرائے جانے والے مصرعوں کی یہ صورت ہوتی ہے۔ چوتھے اور ساتویں مصرعے کے مقام پر پہلا مصرع دہرایا جاتا ہے اور آٹھویں مصرعے کے مقام پر دوسرا مصرع دہرایا جاتا ہے اور یوں پانچ مصرعوں سے آٹھ مصرعے وجود میں آ جاتے ہیں۔ قوافی کی اس ترتیب کی خوبی اس بات میں مضمر ہے کہ دہرائے جانے والے مصرعے اس مقام پر جہاں انہیں دہرایا گیا ہے، غیر مناسب ہے جوڑ اور محض پیوندکاری معلوم نہ ہوں بلکہ یوں لگے کہ ان مقامات پر ان مصرعوں سے زیادہ موزوں و مناسب کوئی اور مصرع ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ اس ہئیت کہ یہی ایک اور دلچسپ بات ہے۔ اردو میں اس کی یہ مثال دیکھیے۔

یہ تمھاری کوکھ سے جنم نہیں ہے
 اس سے اپنا کیا کوئی رشتہ نہیں ہے ؟

یہ ہمارے ہاتھ کا لکھا نہیں ہے
 یہ تمھاری کوکھ سے جنم نہیں ہے
 اس کا ہونا پھر بھی کیا ہوتا نہیں ہے
 اس کی ماں بے شک کوئی بیٹا نہیں ہے

یہ تمھاری کوکھ سے جنم نہیں ہے
 اس سے اپنا کیا کوئی رشتہ نہیں ہے ؟

(No Man's Land : رومن اخیر)

۷۹ : ہائی کو یا ہا کو

۷۹.۱ : یہ مغرب کی نہیں، جاپان کی ایک شعری ہئیت ہے، لیکن ہم اس سے مغرب ہی کے توسط سے روشناس ہوئے۔ ہائی کو جاپانی شاعری کی ایک مقبول ہئیت ہے جو صرف

تین مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ مگر شرط یہ ہے کہ تینوں مصرعے ملا کر صرف سترو سلاے
یعنی Syllables ہوں ان کی ترتیب ۵، ۸، ۴ ہو۔ ظاہر ہے کہ ایسی نظم اردو کیا انگریزی
میں بھی نہیں ہو سکتی۔ انگریزی ہائی کو بھی بس نام ہی نام کے ہا کو ہیں۔
۱۷۹۰۲ ہائی کو میں قافیہ نہیں ہوتا اور پوری بات کہنے کے بجائے صرف اشاروں یا ناممکمل
جملوں سے کام لیا جاتا ہے۔

۱۷۹۰۳ اردو میں اس ہیئت کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ دو مثالیں پیش ہیں اور
انہیں شاعر نے ہائی کو ہی نام دیا ہے۔

آج تم
میری یادوں کا اثاثہ ہو
کئی فصل کا مالک ہوں میں

عکس جو ڈوب گیا
آئینوں میں نہیں
آنکھوں میں اتر کر دیکھو

(قاضی سلیم)

اصطلاحات اور متعلقات شعر

۸.۱۔ گزشتہ ابواب میں تقریباً ساری شعری اصطلاحات پر صراحت معروض بحث آچکی ہیں، جو یا تو از خود شعری صنف یا شعری ہیئت کا درجہ رکھتی ہیں یا اصناف اور ہیئتوں سے کسی جزو کی حیثیت سے یا کسی مخصوص شعری ٹیکنک کی حیثیت سے تعلق رکھتی ہیں اور جن کا الگ سے کوئی وجود نہیں بلکہ متعلقہ صنف یا ہیئت ہی کے حوالے سے ان کی شناخت ہوتی ہے۔ ان کے علاوہ اور بھی بہت سی شعری اصطلاحات ہیں جنہیں ہم کسی مخصوص صنف یا ہیئت سے متعلق نہیں کر سکتے، وہ اپنی انفرادی حیثیت رکھتی ہیں یا کچھ ایسے الفاظ ہیں جو پوری طرح اصطلاح کا درجہ نہیں رکھتے لیکن شعر کے مطالعات میں اکثر ان سے سابقہ پڑتا ہے۔ ایسی اصطلاحات اور الفاظ اپنے آپ میں نہ صنف کے دائرے میں لائے جاسکتے ہیں، نہ کسی مخصوص ہیئت سے انہیں متعلق کیا جاسکتا ہے۔ ان میں سے کچھ کو کسی مخصوص شعری ٹیکنک، طرز یا اظہار کا ایک مخصوص طریقہ قرار دیا جاسکتا ہے یا اگر ان میں سے بعض کوئی مخصوص موضوعی نوعیت کی حامل ہیں، اور اس وجہ سے ان میں صنف کی سی صفت بھلاک مارتی ہے، تو وہ اس کے باوجود کوئی ایسی بڑی صنف کا درجہ نہیں رکھتیں جو شعر و ادب کی تاریخ بنانے کی، اور اس تاریخ کی ایک جاندار روایت بن جانے کی صلاحیت رکھتی ہوں، ایسی اصناف متفرق اور چھوٹی اصناف قرار دی جاسکتی ہیں۔ ان کا گزشتہ ابواب میں ذکر نہیں ہوا۔

۸.۲۔ چنانچہ یہ باب خاص طور پر ایسے الفاظ، اصطلاحات شعر، شعری ٹیکنکوں اور چھوٹی اصناف کے لیے مخصوص کیا گیا ہے، جن کی گنجائش گزشتہ ابواب میں نہیں لکل سکتی تھی یہاں ان کا مختصر تعارف اور ضروری صراحت کی جائے گی۔

۸.۳ : یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اس باب میں شاعری میں استعمال ہونے والی تمام اصطلاحات کو بہر حال شامل نہیں کیا جائے گا اس لیے کہ اس کتاب کا دائرہ عمل اصناف سخن اور شعری ہیئتوں یا وسیع تر تناظر میں اقسام شعر پر اظہار خیال سے زیادہ نہیں ہے، چنانچہ عروض، قافیہ، علم بیان، صنائع بدائع، اور علم معنی وغیرہ میں مستعمل اصطلاحات اس کتاب کے مطالعاتی دائرے سے خارج ہیں۔ یہاں صرف انہیں چیزوں کو شامل کیا جائے گا جو اپنے مطالب کے لحاظ سے اقسام شعر یا زیادہ سے زیادہ ان کے متعلقات میں شامل کی جاسکتی ہیں۔

۸.۴ : قارئین کی سہولت کے پیش نظر اس باب میں معرض بحث آنے والے مطالب کو بہ ترتیب حروف تہجی درج کیا جائے گا۔ اس باب میں ان اصطلاحات کا اندراج بھی کیا جائے گا جن پر گزشتہ ابواب میں گفتگو ہو چکی ہے، لیکن ان کی تشبیحات کا اعادہ نہیں کیا جائے گا، اُن ابواب اور پیراگرافوں کا حوالہ درج کر دیا جائے گا، جن میں کہ ان پر روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ اس طرح یہ باب ایک دہرے مقصد کی تکمیل کرے گا۔ اول یہ کہ اس سے گزشتہ ابواب میں بیان کردہ مطالب کے اشاریے کا کام بھی لیا جاسکتا ہے اور دوم یہ کہ اس میں ان باتوں کا ذکر بھی ملاحظہ کیا جاسکتا ہے جن کی گزشتہ ابواب میں گنجائش نہیں تھی۔

۸.۵ : آزاد غزل : کچھ دنوں سے رسائل میں اس نوع کی غزلیں بھی نظر آنے لگی ہیں جن کے لیے ایک نئی اصطلاح "آزاد غزل" اختراع کی گئی ہے۔ یہ نام آزاد نظم کی وضع پر رکھا گیا ہے۔ اس نئے طرز کی غزل میں یہ ہوتا ہے کہ کسی مصرعے میں ارکان زیادہ کر دیے جاتے ہیں اور کسی میں کم۔ جس کی وجہ سے بعض مصرعے بڑے ہوتے ہیں اور بعض چھوٹے لیکن بحر وہی رہتی ہے جو کسی مخصوص غزل کے لیے اختیار کی گئی ہے۔ گویا آزاد غزل بحر کی پابندی کرتی ہے۔ یہ وصف آزاد غزل اور آزاد نظم میں مشترک ہے۔ آزاد نظم میں قافیے سے انحراف کی وجہ سے بہر حال آزادی کی ایک صورت ضرور پیدا کی گئی تھی، آزاد غزل میں اس کا فقدان ہے، چنانچہ آزاد غزل قافیے کی پوری پوری پابندی کرتی ہے، قافیے سے گریز و انحراف اس کے لیے ممکن ہی نہیں، ورنہ وہ غزل کہاں رہے گی۔ اس میں آزادی محض ارکان مصرع میں کمی بیشی کی ہے۔ اس سے زیادہ نہیں۔ لہذا آزاد نظم میں مقبولیت کے جو امکانات تھے وہ آزاد غزل میں قسماً نہیں ہیں اور یہی وجہ ہے کہ اس کی جانب ہمارے شاعروں نے کوئی خاص اور بنیاد توجہ نہیں کی ہے۔ اسے قلعن طبع کی ایک چیز سے زیادہ ابھی اہمیت حاصل نہیں ہوئی۔ بہر کیف یہ دو شعر بہ طور مثال دیکھ لیجئے۔

ہم نے دیکھا ہے زمیں کو ریدۂ افلاک سے
روشنی لی ہے محسوس و خاشاک سے

قتل سورج کا ہوا
لوگ کہتے ہیں فروغ دانش و ادراک سے

(علیم صبا نویدی)

۸.۶ : آزاد نظم ، دیکھیے باب ۷، پیراگراف ۷.۷

۸.۷ : آزاد ہئیت ، اس سے آزاد نظم اور نثری نظم (جس میں عروض کی پابندی سے انحراف کا رجحان ہے) مراد لی جاسکتی ہے۔

۸.۸ : ابتذال ، اشعار میں ایسے خیالات کا پیش کرنا جو مذاق سلیم اور لطافت طبع پر بار گزرتے ہوں۔ جو سنجیدہ نہ ہوں اور جنہیں رکیک و سوجیانہ تصور کیا جاتا ہو۔ اصطلاحاً ایسے اشعار ”مبتذل“ کہلاتے ہیں۔ اس میں الفاظ کا بھونڈا استعمال اور کلام فحش بھی شامل ہے۔ مثلاً: پانی بھرے ہے یار دیہاں قرمزی روشالا لنگی کی سچ دکھا کر سقنی نے مار ڈالا (معنی)

اک ہانڈی پرانی سی کا گھیرا میں منڈھا دوں

بکرا تو کہاں ، لینڈی ساکتا ہی منگا دوں

نگڑوں کے لیے کھنڈری کی اک جھولی سلا دوں

پھر کیا کروں ، اتنا بھی جو ساماں نہ بنا دوں

روٹی تو کسا کھائے کسی طرح پھنڈر (سودا)

۸.۹ : انتخاب ، شاعری کی ایک ایسی کتاب جس میں کسی ایک یا ایک سے زائد شاعروں

کا منتخب و چنندہ کلام شامل ہو۔ انگریزی میں اس کے لیے اصطلاح رائج ہے۔

۸.۱۰ : اسٹینزا۔ دیکھیے باب ۶، پیراگراف ۶.۶

۸.۱۱ : بابل ، ایسی نظم یا گیت جو شادی کے موقع پر ماں باپ کے گھر سے لڑکی کی

رخصتی کے وقت گایا جائے اور جس میں ماں باپ کے جذبات اور ماں باپ کے گھر گزارے

ہوئے واقعات و لمحات کی یادوں کا پُر اثر اظہار ہو۔ اصطلاحاً ایسی نظم یا گیت کو ”بابل“ کہتے ہیں۔

اس طرز کے گیتوں کو فلموں کی وجہ سے خاصی مقبولیت ملی۔ فلم بابل کا مشہور گیت

”چھوڑ بابل کا گھر موہے پی کے نگر آج جانا پڑا“ اور فلم مدر انڈیا کا گیت پی کے گھر آج پیاری بہنیا

بابل کی بہترین مثالیں ہیں۔

۸.۱۲ : بارگہ ماسہ : یہ ایک طرح کی صنف ہے جس کا ایک مخصوص موضوع ہوتا ہے۔
 یہ ایک ایسی نظم ہوتی ہے جس میں بیوی یا محبوبہ کی ربانی ان شدید جذبات کا اظہار کرایا جاتا ہے جن سے وہ اپنے شوہر یا عاشق کے فراق میں دوچار ہے اور اس عالم فراق کو کافی عرصہ گزر چکا ہے۔ چنانچہ وہ نہایت پُر اثر انداز میں اپنے شوہر یا عاشق کو یاد کرتی ہے اور سال کے بارہوں میں اس کے جذبات و احساسات پر کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں انہیں دکھاتی ہے۔ موسموں کی شدت و کیفیت اظہار جذبات کے لیے پس منظر کے طور پر برتی جاتی ہے۔ سال بھر کے مختلف النوع جذبات کے اظہار کی مناسبت سے اس قسم کی نظم کو "بارہ ماسہ" کہا جاتا ہے۔ یہ ہندی شاعری کا ایک اسلوب ہے۔ سنسکرت میں اس کا وجود نہیں ہے۔ اردو میں بھی اس کا فروغ نہیں ہوا۔

۸.۱۳ : بلیٹک ورس : اردو میں انگریزی کی یہ اصطلاح خاصی رائج رہی ہے اس کے لیے اردو اصطلاح نظم معری ہے۔ دیکھیے باب ۷، پیراگراف ۷.۶
 ۸.۱۴ : بند : نظم کا کوئی حصہ جو ایک اکائی کے طور پر پہچانا جاسکے "بند" کہلاتا ہے اس کی مثالوں کے لیے ترکیب بند، ترجیع بند (باب ۵) اور مسطک کی مختلف شکلوں (باب ۶) کے بیانات دیکھیے۔

۸.۱۵ : بندش : ہماری قدیم شعری تنقید میں یہ اصطلاح بہ کثرت استعمال ہوتی ہے جس سے مراد یہ ہے کہ شعر میں الفاظ کے انتخاب اور نشست و ترتیب میں روانی اور تازگی ہو۔ اگر شعر میں کوئی خوبی نہیں لیکن کوئی خرابی بھی نہیں تو کہتے ہیں "اس شعر کی بندش سُست ہے" اور اگر شعر میں روانی اور صفائی ہو تو کہتے ہیں "اس شعر کی بندش چست ہے" بندش کا تصور اس بات سے وابستہ ہے کہ اردو زبان میں الفاظ کی ترتیب بدلنے سے عبارت کے معنی نہیں بدلتے اور تقریباً ہر لفظ کسی نہ کسی طرح ہر بحر میں موزوں ہو سکتا ہے۔ اس آزادی کی بنا پر شاعر بے پروائی کا شکار ہو سکتا ہے اور ڈھیلے ڈھالے شعر کہہ سکتا ہے۔ اسی لیے بندش کی چستی کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ سست بندش کے سلسلے میں مولانا شبلی نے "موازنہ انیس و دہیر" میں مرزا دہیر کا یہ مصرع ط زیرِ قدم والدہ فردوس بریں بریں ہے۔

نقل کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "اس میں جتنے الفاظ ہیں سب بجا سے خود فصیح ہیں لیکن

ان کے باہم ترکیب دینے کے جو مصرع پیدا ہوا ہے 'وہ اس قدر بھدا اور گراں ہے کہ زبان اس کا تحمل نہیں کر سکتی :-
(مکتبہ جامعہ ایڈیشن : ص ۲۹-۳۰)

اس ثقل کی وجہ مولانا شبلی مصرع کی فارسی ترکیب کو قرار نہیں دیتے۔ اسی نوع کی فارسی ترکیب سے نکلا ہوا انیس کا یہ مصرع چُست بندش کی مثال میں پیش کرتے ہیں۔ ط

میں ہوں سرورِ شباب چمنِ خسلدِ بریں

دیر اور انیس کے یہ دو مصرعے اس بات کو واضح کرتے ہیں کہ لفظوں کے متناسب و متوازن انتخاب اور ان کی باہمی ترکیب ہی سے بندش چُست اور رواں ہوتی ہے۔ اس چیمہ کے فقدان سے شعرا مصرع کی بندش ثقیل اور سُست ہو جاتی ہے۔

۸۰۱۶ : بہاریہ (اشعار)۔ اُن اشعار کو بہاریہ اشعار کہا جاتا ہے جن میں موسم بہار کا بیان ہو۔ بہار کی تعریف و توصیف کی گئی ہو اور اس کی آمد پر اظہارِ مسرت ہو۔ اس کی کیفیات کا ذکر ہو۔ بہاریہ اشعار پر مشتمل علیحدہ سے نظم بھی ہو سکتی ہے غزل کے اشعار میں بھی بہار کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔ مثنویوں اور قصیدوں (تشبیب میں) میں بھی بہار کی مختلف کیفیات کو بانڈھا جاسکتا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے :-

ہوائے بہاری سے گلِ لہلہ	چمن مارے شاداب اور دُڈھ ہے
نوش کی صفائی پہ بے اختیار	گلِ اشرفی نے کیا زرنشہ
چمن سے بھرا باغ، گل سے چمن	کہیں زرخس و گل، کہیں یاسمن
گلوں کا لب نہر پر جھومنا	اُسی اپنے عالم میں مٹھ چومنا
خراماں صبا صحن میں چار سو	دماغوں کو دیتی پھرے گل کی بو
چمن آتش گل سے دہکا ہوا	ہوا کے سبب باغ مہکا ہوا
صبا جو گئی ڈھیریاں کر کے بھول	پڑے ہر طرف موبسریوں کے پھول

(میر حسن، مثنوی سحرالبیان)

۸۰۱۶.۱ : بہاریہ (قصیدہ) : دیکھیے باب ۲ پیرا گراف ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۲۰، ۲۱

۸۰۱۷ : بیاض : یہ وہ قلمی مسودہ یا نوٹ بک ہوتی ہے جس میں کوئی شاعر اپنا کلام جمع کرتا اور لکھتا ہے۔

۸۰۱۸ : بیاضی : یہ عام مستل اصطلاح نہیں ہے۔ دلی کے ایک شعر :-

لکھا ہوں دل کوں دلی کے یہ مصرع عربی ”کہ اس قصیدہ بیاضی بود نہ دیوانی“
 بہر ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی نے یہ عاشر یہ لکھا ہے جس سے اس اصطلاح کا مفہوم واضح ہوتا ہے۔
 اہل عجم کا خاص دستور تھا اور اب بھی عام رواج ہے کہ بہتر اور نفیس کلام کو
 دیوان سے الگ ایک بیاض میں بہ طور انتخاب درج کر لیا جاتا ہے۔ ایسے کلام
 کو اصطلاحاً بیاضی کہتے ہیں۔

(کلیات دلی : انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۵۲ء صفحہ ۳۲۲)

- ۸۰۱۹ : بیانیم (قصیدہ) : دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیرا گراف ۲۰۲۰۶۰۲
 ۸۰۱۹۰۱ : بیانیم (شاعری نظم) : اسی شاعری (یا کوئی نظم) جس میں خارجی مظاہر کو دل کش و
 نظر فریب انداز میں منظوم کیا گیا ہو۔ اردو میں مثنوی کی صنف کو بیانیم شاعری کی ایک عمدہ مثال
 قرار دیا جاتا ہے۔ ان میں داستان کی شمولیت کی وجہ سے انہیں منظوم داستانیں بھی کہا جاتا ہے۔
 ۸۰۲۰ : بیت : یہ عربی لفظ ہے جس کے لغوی معنی ”گھر“ کے ہیں۔ مرزا محمد مسکری
 لکھتے ہیں۔

چونکہ قدیم عربوں کا گھرانہ کاخیمہ تھا، جس کے قیام کے واسطے رسی، ستون اور
 میخوں کی ضرورت ہوتی ہے، اس واسطے شعر کے لیے بھی چند ارکان ضروری سمجھے
 گئے۔ جو سبب، رتد اور فاصلہ کہلاتے ہیں۔ سبب کے لغوی معنی عربی میں
 رسی کے ہیں۔ رتد بیخ کو کہتے ہیں اور فاصلہ ستون کو اور جس طرح گھر کے
 دروازے کے دوپٹ ہوتے ہیں، اسی طرح بیت کے لیے بھی دو مصرعے ضروری
 ہیں۔ (آئینہ بلاغت، ص ۲)

اس تعریف سے واضح ہے کہ بیت دراصل ”شعر“ کا ہم معنی لفظ یا دوسرا نام ہے۔ اس
 کی تعمیر دو مصرعوں سے ہوتی ہے۔ اردو میں بیت، خاص کر آجکل، شعری کے معنوں میں
 مستعمل ہے اور یہ غلط نہیں ہے لیکن خالص اصطلاحی مفہوم میں مثنوی کا ایک شعر جس
 کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں، بیت کہلاتا ہے۔ فارسی میں مثنوی کے شعری کو بیت
 کہا جاتا تھا، چنانچہ ابیات سے مثنوی مراد لی جاتی تھی لیکن اردو میں چونکہ یہ لفظ شعر کے
 معنوں میں مروج ہو چکا ہے اس لیے اب اس سے شعری مراد لی جانی چاہیے۔ چاہے وہ مثنوی
 کا شعر ہو۔ قصیدے کا ہو۔ غزل کا ہو یا نظم کا۔ خواہ اس کے دونوں مصرعے متغنی ہوں یا نہ

ہوں۔ دونوں مصرعوں کے ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے اُسے چونکہ ”مطلع“ بھی کہتے ہیں اس لیے اگر قصیدے یا غزل کے کسی درمیانی شعر کو (جس کے دونوں مصرعے باہم ہم قافیہ نہ ہوں) بیت کہا جائے تو کوئی مضائقہ نہیں۔

۸۰۲۱۔ بیت الغزل : وہ شعر جو کسی غزل کا سب سے اچھا شعر قرار دیا جائے اصطلاحاً بیت الغزل یا حاصل غزل کہلاتا ہے۔ اس بات کا فیصلہ کرنا کہ کس غزل کا کون سا شعر سب سے اچھا ہے ہر شخص کے اپنے مذاق پر منحصر ہوتا ہے۔

۸۰۲۲۔ تبیین : دیکھیے مرتبہ باب ۴ پیرا گراف ۱۰۶، ۱۰۵، ۱۰۱، ۱۰۲

۸۰۲۳۔ پہیلی ۱۱ : ایسے اشعار (یا ایک شعر) جن میں کوئی معنوی پے چیدگی ہو۔ یعنی اشعار میں کچھ ایسے معنی یا ایسے خیال یا شے کا ذکر ہو جو ان کی بہ ظاہر لفظی ترتیب سے فوری ذہن میں نہ آئے لیکن لفظوں میں کچھ ایسے اشارے اور تلمازے موجود ہوں جن پر غور کرنے سے معنی یا شے کی اصلیت واضح ہو جائے بہ الفاظ دیگر پہیلی کا حل مل جائے۔ مثلاً یہ دو شعر ”خط“ کی پہیلی ہیں۔

ایک نار سب ناری میں پیاری آدمی گوری آدمی کاری
دیکھو وا کا اُلٹا طور گونگی آپ بکا دے اور

(سودا)

۸۰۲۴۔ پیروڈی (منظوم) : پیروڈی کا تعلق چونکہ شر سے بھی ہے اور جو ہمارے موضوع سے خارج ہے اس لیے یہاں منظوم پیروڈی ہی تک گفتگو کو محدود رکھا جائے گا۔ پیروڈی اپنے مفہوم کے لحاظ سے نہ ہزل ہے اور نہ کوئی مزاحیہ شعری تخلیق۔ یہ انحصار تو کرتی ہے طنز و مزاح ہی پر، لیکن اصلاً یہ کوئی از خود تخلیق نہیں ہوتی بلکہ پہلے سے موجود کسی بنیادہ تخلیق کی پر مزاح اور طنز آمیز نقل ہوتی ہے۔ گویا پیروڈی کے وجود یا اس کی تخلیق کے لیے پہلے کسی تخلیق کا ہونا بہت ضروری ہے جس کے بغیر پیروڈی کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ پیروڈی کا ہرگز یہ مقصد نہیں ہے کہ وہ کسی بنیادہ تخلیق کا خاکہ اڑائے یا اس کے مضحک پہلوؤں کو اچھالنے کے لیے لکھی جاتی ہے بلکہ اس کا دہرا مقصد ہوتا ہے ایک تو یہ کہ اصل تخلیق سے جو بوجھل بنیادگی قاری کے ذہن پر طاری ہو جاتی یا ہو سکتی ہے اُسے چند لمحوں کے لیے دور کیا جائے اور پڑھنے والے کے لیے اصل تخلیق ہی کی فضا ہیچے اور محاورے میں حظ و لطافت کی کیفیت پیدا کر دی جائے تاکہ اس کے قلب و ذہن پر خوشگوار اثرات مرتب ہو سکیں۔ دوسرے یہ کہ پیروڈی نگار کا

ہرگز یہ مقصد نہیں ہوتا کہ وہ اصل تخلیق کار کے بنیہ تخلیق اثرات کو زائل کرنا چاہتا ہے بلکہ وہ اس کی نقل اتار کے درحقیقت اصل تخلیق کی ایک طرح سے "تخلیقی تحسین" (Creative appreciation) کرتا ہے۔ اصل تخلیق اُسے حد درجہ پسند اور عزیز ہوتی ہے اس حد تک کہ وہ اس کی نضا، کرافٹ اور لہجہ کی جو بہ نقل اتار نے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اسی معنوں میں دیکھا جائے تو پیروڈی درحقیقت اصل تخلیق کو زیادہ عام اور مقبول کرنے میں مدد کرتی ہے اور یوں کامیاب پیروڈی وہ ہے جو پڑھنے والوں کے دلوں میں اصل تخلیق پڑھنے کا شوق پیدا کرے۔

۸.۲۳.۱ : اردو میں اس چیز سے "جو نہ کوئی صنف ہے، نہ کوئی ہئیت" بلکہ جسے ایک تخلیقی اسلوب کہہ سکتے ہیں، لوگ انگریزی ادب کے توسط سے واقف ہوئے۔ اس کی اصل یونان میں ہے۔ لفظ پیروڈی یونانی لفظ "پیروڈیا" سے ماخوذ ہے۔ پیروڈیا کے معنی ہیں Counter song جسے ہم اردو میں نغمہ معکوس کہہ سکتے ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ یہ معنی پیروڈی کے اصل مقصد کی طرف واضح اشارہ کر رہے ہیں۔ یعنی اس میں کسی اور تخلیق کا عکس ہی ہوتا ہے اور کچھ نہیں اور وہ عکس دھچپ، لطیف اور خوش گوار اثرات پیدا کرتا ہے۔

۸.۲۳.۲ : اردو میں اگرچہ بہت بڑی تعداد میں (اور وہ بھی اچھی) پیروڈیاں نہیں لکھی گئیں لیکن چند پیروڈیاں یقیناً بہت عمدہ بھی لکھی گئی ہیں۔ ان میں سے ایک بہ طور مثال پیش ہے۔ کنہیا لال کپور نے فیض احمد فیض کی مشہور نظم "تنہائی" کی بڑی کامیاب پیروڈی کی ہے۔ اصل اور نقل دونوں کو دیکھیے۔

اصل نظم "تنہائی"

پھر کوئی آیا دل زار! نہیں، کوئی نہیں
راہرد ہو گا، کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات! بکھرے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار
اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ

گل کرو شمعیں، بڑھادوسے دینا و یاغ
اپنے بے خواب کو اردل کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا
(فیض احمد فیض)

اس کی پروٹکی دیکھیے۔

فون پھر آیا دل دار نہیں فون نہیں
سائیکل ہوگا کہیں اور چلا جائے گا
دھل چکی رات اترنے لگا کھیموں کا بخار
کپنی باغ میں لنگڑا نے لگے سر و چراغ
تھک گیار ت کو چلا کے ہر اک چوکیدار
اپنے بے خواب گھر وندے ہی کو واپس لوٹو
اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا

(کنہیا لال کپور)

۸۰۲۵۔ تاریخ (گوئی) ، بمعنی الفاظ کے ذریعے سے کسی اہم واقعے، پیدائش، موت، شادی وغیرہ کی تاریخ کا تعین کرنا شعری اصطلاح میں "تاریخ گوئی" کہلاتا ہے۔ "تاریخ" کے ذریعے دن، تاریخ، مہینے یا سال یا محض سال کا تعین کیا جاتا ہے۔ مطلوبہ سنہ ایک لفظ یا ایک فقرے یا پورے ایک مصرعے سے نکالا جاسکتا ہے۔

۸۰۲۵.۱، تاریخ حروف ابجد کی مدد سے نکالی جاتی ہے۔ تمام ابجدی حروف کے لیے مختلف اعداد مقرر ہیں۔

ا = ۱، ب = ۲، ج = ۳، د = ۴، ۵ = ۵، ۶ = ۶، ز = ۷، ح = ۸،
ط = ۹، ی = ۱۰، ک = ۲۰، ل = ۳۰، م = ۴۰، ن = ۵۰، س = ۶۰،
ع = ۷۰، ف = ۸۰، ص = ۹۰، ق = ۱۰۰، ر = ۲۰۰، ش = ۳۰۰، ت = ۴۰۰،
ث = ۵۰۰، خ = ۶۰۰، ذ = ۷۰۰، ض = ۸۰۰، ظ = ۹۰۰، غ = ۱۰۰۰

گنتی کے اس قاعدے کو قاعدۃ ابجد یا قاعدۃ جمل کہتے ہیں۔ اس طریقے سے نکالی گئی تاریخ

کی یہ مثال دیکھیے۔

ہوئی جب میرزا جعفر کی شادی ہو، بزم طرب میں رقص ناہید
کہا غالب سے تارخ اس کی کیا ہے؟ تو بولا "انشراحِ جشن جمشید"
۱۲۷۰ھ

فقہ "انشراحِ جشن جمشید" کے تمام حروف کے اعداد جمع کرنے سے ۱۲۷۰ کا ہندسہ حاصل ہوتا ہے۔

۸۰۲۵۰۲ : گنتی کا ایک اور قاعدہ زبر (ز پیش ب ساکن) بیٹہ (ب زبر) ی مشد زبر،
ن زبر) کہلاتا ہے۔ اس کے اعتبار سے ہر حرف کو پورا لکھ کر اس کے پہلے حرف کو اس کی
حرکت مانتے ہیں اور باقی حروف کی گنتی قاعدہ ابجد سے جوڑ لیتے ہیں۔ چنانچہ اس حساب سے
"الف" میں پہلا حرف یعنی (ا) تو حرکت ہے اور نظر انداز کر دیا جائے گا۔ اب بچے ل ادیف
ان کے اعداد ۳۰ اور ۸۰ کو جوڑیے تو ۱۱۰ کا ہندسہ برآمد ہوتا ہے۔ یہی الف کی قیمت ہے۔
ای طرح "ب" (جس کو عربی میں "با" کہتے ہیں) کی قیمت محض "ایک" اور "ث" (جس کو "ثا"
کہتے ہیں) کی بھی قیمت محض "ایک" ہے۔

۸۰۲۶ : تثلیث : تین مصرعوں میں مکمل ایک نظم کو تثلیث یا ثلاثی کہتے ہیں۔ اردو میں اسے
ایک نئے تجربے کا نام دیا جاسکتا ہے۔ ماضی میں اس کی روایت نہیں تھی۔ اسے ہم مثلث کے
ایک بند کے مانند تصور کر سکتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ مثلث تین مصرعوں کا ایک بند ہوتا ہے اور
کسی نظم میں ظاہر ہے کہ ایک سے زائد بند لائے جاتے ہیں، لہذا مثلث کا ایک بند موضوع یا
خیال کی تکمیل نہیں کرتا۔ اس کے برعکس تثلیث کے تین مصرعے خیال و موضوع کی تکمیل کی وجہ
سے بند کے بجائے از خود نظم کا درجہ اختیار کر لیتے ہیں۔ ایک اچھے مثلث نگار کی حیثیت سے
حمایت علی شاعر کا فی مقبول ہوئے ہیں۔

۸۰۲۷ : تخلص : ایک ایسا ایک لفظی نام، جو شاعر اپنی شناخت کے لیے اپنے شعرا
میں استعمال کرتا ہے، شعری اصطلاح میں "تخلص" کہلاتا ہے۔ تخلص اصلی نام کا جز بھی ہو سکتا
ہے مثلاً میر تقی میر تخلص فیض احمد نام فیض تخلص کوئی اور لفظ بھی ہو سکتا ہے مثلاً تخلص
بہا سکتا ہے مثلاً اسد اللہ خاں نام غالب تخلص، رگھوپتی سہلے نام فراق تخلص وغیرہ۔

۸۰۲۸ : تخلیص : قصیدے کے ایک جزو "گریز" کا دوسرا نام ہے۔

۸۰۲۹ : تخیص : دیکھیے اسی باب میں نمبر۔

۱۸۰۳۰ : تراویح : دیکھیے رباعی باب ۲ پیراگراف ۲۰۲

۱۸۰۳۱ : تراویح : دیکھیے باب ۴ پیراگراف ۷۰۸

۱۸۰۳۲ : ترجیع بند : دیکھیے باب ۵ پیراگراف ۵۰۵

۱۸۰۳۳ : ترکیب بند : دیکھیے باب ۵ پیراگراف ۵۰۴

۱۸۰۳۴ : تشبیب : دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیراگراف ۱۰۰-۲۰۲ (اجزائے ترکیبی)

۱۸۰۳۵ : تضمین : یہ ایک ایسی چیز ہے جسے صنف کہنے کا تو خیر سوال ہی نہیں اشتہار لے ہم صحیح معنوں میں ایک شعری ہیئت بھی نہیں کہہ سکتے۔ اسے محض ایک شاعرانہ طریقہ کہا جاسکتا ہے۔ تضمین سے مراد یہ ہے کہ شاعر اپنے کہے ہوئے یا کسی اور شاعر کے کسی شعر یا اشعار یا نظم یا مصرعے وغیرہ پر کوئی شعر یا مصرعے لگاتا ہے۔ تضمین کا حسن یہ ہے کہ جس شعر یا مصرعے پر تضمین کی جائے اس کے معنی میں کوئی نیاز اور پیدا ہو یا معنی کی کوئی نئی جہت سامنے آئے۔ اور ایسا شعر ایک نئے شعر کا لطف دیتا ہو۔ ایسے شعر یا اشعار کو اصطلاحاً "تضمین بند شعر یا اشعار" کہتے ہیں۔

۱۸۰۳۵.۱ : غزل اور قصیدے وغیرہ کے اشعار کے علاوہ مختلف ہیئتوں میں پیش کی گئی نظموں کے مصرعوں یا بندوں پر بھی نظمیں کی جاسکتی ہے، چنانچہ سمط کی تمام ہیئتوں مثلث سے معشر تک ہر ایک پر تضمین کرنے کی گنجائش موجود ہے اور اس کی مثالیں بھی موجود ہیں۔

۱۸۰۳۵.۲ : غزل کے ہر ایک شعر پر مزید تین تین مصرعے لگا کر اسے مخمس کی شکل دینے کو اصطلاحاً تخمیس یا خمسہ کہتے ہیں۔ اس کا ذکر علیحدہ سے "خمسہ" کے تحت ہوگا۔ یہاں تضمین کی صورت ایک مثال مصرعے پر مصرعے لگا کر اسے شعر کی شکل دینے کی دیکھیے۔۔۔

غالب : اپنا یہ عقیدہ ہے بقول ناسخ "آپ بے بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں" ناسخ کے مصرعے پر غالب نے مصرعے لگایا ہے۔ پہلا مصرعہ غالب کا ہے اور دوسرا ناسخ کا۔ لیکن یہ شعر غالب ہی کا تضمین بند شعر کہلائے گا۔

۱۸۰۳۶ : تعقید : اگر شعر میں الفاظ کی ترتیب اتنی زیادہ بدل دی جائے کہ وہ ناگوار معلوم ہو یا مفہوم سمجھنے میں دشواری ہو یا مفہوم بدل جائے تو اسے اصطلاحاً تعقید کہتے ہیں۔ تعقید اس وقت اچھی معلوم ہوتی ہے جب اس کے ذریعے معنی یا بیان کا کوئی نیا پہلو سامنے آتا ہو یا اس سے معنی و مفہوم میں لطف پیدا ہوتا ہو۔

لفظی تعقید کی یہ ایک مثال دیکھیے ۔

یتنا ، نہ اگر دل تمیں دیتا ، کوئی دم چین

کرتا جو نہ مرتا کوئی دن آہ و فغاں اہ (غالب)

پہلے مصرعے میں لفظ "یتنا کا ربط " کوئی دم چین " کے فقرے سے ہے اہ یہ بھی واضح ہو سکتا ہے کہ مصرع متذکرہ میں اوقاف کی علامتیں صحیح مقامات پر لگائی جائیں صحیح اوقاف نہ ہونے کی صورت میں اس مصرعے کا مفہوم ہی بدل سکتا ہے ۔ یوں ۔

یتنا نہ اگر دل ، تمیں دیتا کوئی دم چین

۸۰۲۷۔ تمہید یہ ، قصیدے کی ایک قسم کو کہتے ہیں ۔ دیکھیے قصیدہ باب ۲ پر اگر اگراف

۲۰۲۰۵۱

۸۰۳۸۔ ثلاثی ، دیکھیے ثلیث ، اسی باب میں پر اگر اگراف ۸۰۲۶

۸۰۳۹۔ چار در چار ، غم سے (یا غمخیز) کی طرح یہ بھی تفسیر کی ایک شکل ہے۔ غم سے میں پہلے سے موجود (اپنے یا کسی اور کے) اشعار (یا اشعار غزل) پر شاعر نے شعر تین مصرعوں کا اضافہ کر کے اُسے غم سے کی مخصوص سہلی ہئیت میں پیش کرتا ہے۔ چار در چار میں ہر شعر (یعنی دو مصرعوں) پر مزید دو مصرعوں کا اضافہ کر کے ایک مربع بنادیتا ہے۔ اس کی بھی ہئیت وہی سہلی والی ہوتی ہے۔ اردو میں غم سے کا زیادہ رواج رہا ہے۔ چار در چار کہیں کہیں نظر آ جاتے ہیں۔ پانچ شعروں پر مشتمل دلی کی ایک بہت مشہور غزل ہے جس کا پہلا مصرع ہے "جسے عشق کا تیر کاری لگے" اس کے ہر ایک شعر (یعنی دو مصرعوں) پر ایک ایک شعر کا اضافہ کر کے دلی نے پانچ مربعے تخلیق کر دیے ہیں۔ مثلاً یہ دو مربعے دیکھیے ۔

اصل اشعار

جسے عشق کا تیر کاری لگے اُسے زندگی کیوں نہ بھاری لگے

نہ ہوئے اُسے جگ میں ہرگز قرار جسے عشق کی بے قراری لگے

تفسیریں بند مر ہے ۔

صنم سات جب آ کے یاری لگے یوڈ کو درد آ عمر ساری لگے

جسے عشق کا تیر کاری لگے اُسے جیونا پھر کے بھاری لگے

سدا جس کے دل میں ہے یاد یار دو درو پھرے ہجر سوں نار نار
نہ ہوئے اسے ہلک میں ہرگز قرار چھے عشق کی بے قراری لگے

۸۰۳۰ : چھوڑا : مرثیے کا ایک جزو۔ دیکھیے مرثیہ باب ۲ پیرا گراف ۲۰۱.۱.۵۔

۸۰۳۱ : پیتاں : دیکھیے اسی باب میں ”سما“

۸۰۳۲ : حاصل غزل : دیکھیے بیت الغزل، یہی باب پیرا گراف ۸۰۱۶

۸۰۳۳ : حالیہ (قصیدہ) : دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیرا گراف ۲۲۰.۶.۲

۸۰۳۴ : بحسن مطلع : غزل یا قصیدے میں مطلع کے فوراً بعد آنے والے شعر کو کہتے ہیں۔
اسے زریب مطلع بھی کہا جاتا ہے۔

۸۰۳۵ : حمد : ایسے اشعار جو بہ لحاظ موضوع اللہ تعالیٰ کی تعریف میں رقم کیے جائیں،
انہیں اصطلاحاً ”حمد“ کہتے ہیں۔

۸۰۳۵.۱ : ”حمد“ الگ سے نظم کی صورت میں بھی لکھی جاسکتی ہے اور کسی اور صنف
مثلاً قصیدے یا مثنوی کا ایک جزو بھی ہو سکتی ہے۔ قصیدہ یا مثنوی یا کسی اور صنف کا حصہ
ہونے کی صورت میں حمد کے اشعار ہمیشہ سب سے پہلے لکھے جاتے ہیں، یعنی انہیں اشعار
سے متعلقہ صنف کا آغاز ہوتا ہے۔ میر حسن کی مشہور مثنوی سحر البیان میں ”حمد“ کے یہ اشعار دیکھیے

کردں پہلے توحید یزداں رقم	ٹھہکا جس کے سجدے کو اول قلم
چمن میں وحدت کے یکتا دہ گل	کہ مشتاق ہیں اس کے سب جزو گل
اُسی سے ہے کعبۂ اُسی سے گنشت	اُسی کا ہے دوزخ، اُسی کا بہشت
جسے چاہے جنت میں دیوے مقام	چسے چاہے دوزخ میں رکھے مدام
وہی نور ہے سب طرفہ جلوہ گر	اُسی کے بے ذرے ہیں شمس و قمر
وہ ظاہر میں ہر چند ظاہر نہیں	پہ ظاہر کوئی، اُس سے باہر نہیں
وہ مجبور یکتا، شرائے جہاں	کہ جس نے کیا، کُن میں کون و مکان

۸۰۳۶ : خطابِ یہ : قصیدے کی ایک قسم؛ دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیرا گراف ۲۰۲.۵.۲۔

۸۰۳۷ : خمریات : ایسے اشعار کو کہتے ہیں، جن میں شراب کا ذکر یا تعریف ہو۔ اُردو
شاعری میں سے اور سے نوشی سے متعلق ہزار ہا اشعار کہے گئے ہیں، اس کے باوجود ”خمریات“
عالمہ سے کوئی صنف نہیں۔ اس سے مراد مختلف اصناف کے وہ مخصوص اشعار ہیں جو شراب یا

متعلقات شراب سے تعلق رکھتے ہیں اور اس کی ایک خاص تو انامہ وایت ہمارے ہاں رہی ہے۔
ایسے اشعار عموماً غزل اور مثنویوں میں بہ کثرت ملتے ہیں۔ غالب نے تو اپنی ایک مشہور غزل میں
روایف ہی "شراب" رکھی ہے۔ اسی غزل کے چند اشعار یہ طور مثال دیکھیے۔

پھر ہوا دقت کہ ہو بال کشا 'موج شراب' دے بڑے کو دل و دست شناسا 'موج شراب'
بسکہ دوڑے ہے رگ تاک میں نون ہو کر شہپر گ سے ہے بال کشا 'موج شراب'
موجہ نکل سے چراغاں ہے گزر گاہ خیال ہے تصور میں زبس 'موج شراب'
نشہ کے پردے میں ہے مجھ تماشا شائے دماغ بسکہ رکھتی ہے سہ نشو و نما 'موج شراب'

۸۰۴۸ : خمسہ : اسے خمیس بھی کہتے ہیں۔ خمیے کی تیکنیک یہ ہے کہ شاعر اپنی یا کسی اور
کی غزل کے ہر شعر پر مزید تین تین مصرعے بہ طبع تضمین لگاتا ہے جس سے کہ اس کی ہئیت خمیس
کی بن جاتی ہے مثلاً ذیل کی مثال دیکھیے جس میں غزاں کی غزل پر مصرعے لگا کر نظیر اکبر آبادی نے
اُسے خمسہ بنا دیا ہے۔ مسطور مصرعے غزاں کے ہیں۔

دل دیتا ہوں یاد مجھے الزام نہ ہو دے اس کام کا آخر کو بدنام نہ ہو دے
یہ عشق مرا گوشش زو عام نہ ہو دے ڈرتا ہوں محبت میں مرا نام نہ ہو دے

دُنیا میں الہی کوئی بدنام نہ ہو دے

گر یاد ہرے قتل کو آیا ہے ترا دل بہ تر ہے میں حاضر ہوں دلے کچھ نہیں حاصل
گر یوں ہی ادا ہے تو مست چھوڑ تو بسل شہر کوئی تیز سی لانا مرے قاتل

ایسی نہ لگاتا کہ مرا کام نہ ہو دے

پر وہ جو ترے غم کا اگر دل سے اشقاؤں اک نام میں سو برق کے سینے کو جلاؤں
نالہ کہہ کر دیں کوہ بھی جاگہ سے ہلاؤں گر حق کو پناہ اپنے گریباں کا دکھاؤں

اس زندہ دلاں مشرک شام نہ ہو دے

اپنا تو 'نظیر' ایک ستم گر ہے پری رو پانی تھی صبا نے بھی نہ اُس نکل کی کبھی رو
سو اُس کو بھی دل دے کے کیا ہم نے بیک سو جی دیتا ہے بوسے کی توقع پہ فغاں تو

نک دیکھو سودا یہ ترا خسام نہ ہو دے

۸۰۴۸.۱ : خمیے کی عام تیکنیک تو یہی ہے کہ وہ خمیس کی ہئیت میں (وہ ہئیت جو مسط کے
محاذ سے خمیس کی اصل ہئیت کہلاتی ہے) اس طرح پیش کیا جائے کہ پہلے بند کے پانچوں مصرعے
مسی ایک قافیے میں ہوں اور بعد کے ہر بند کے شروع کے چار مصرعے کسی اور قافیے میں لائے

جائیں اور پانچواں مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ رکھا جائے۔ یعنی وضع اس کی یوں ہو
 الف الف الف الف / ب ب ب ب الف / ج ج ج ج الف . لیکن اس کے
 برخلاف بھی خمسے کی سورتیں مل جاتی ہیں۔ مثلاً زیش کا رشاد نے شعر کے بجائے تیر کے اس
 مصرعے ط " دلی جو ایک شہر ہے عالم میں انتخاب " کو خمسہ بنا کر پیش کیا۔ مصرع چونکہ ایک ہی
 بیا گیا ہے اس لیے اس پر تین کے بجائے چار مصرعوں کا اضافہ کیا گیا۔ اس میں ایک اور جدت
 یہ کی گئی کہ ہر منہ میں صرف تین مصرعوں کا ایک قافیہ رکھا گیا اور دو کا دوسرا قافیہ اس کے علاوہ
 چوں کہ میر کا مصرع ہر منہ میں دہرایا گیا ہے اس لیے یہ " ترجیع بند خمسہ " ہو گیا ہے اس کے دو
 بند ملاحظہ فرمائیے۔

پوچھا گیا جب اُس سے وہ ہے شہر کون سا جس کو نہ انقلاب زمانہ مٹا سکا
 مٹ مٹ کے اور بھی جو ابھرتا چلا گیا تاریخ روزگار نے ہنس کر دیا جواب
 " دلی جو ایک شہر ہے 'عالم میں انتخاب"

تصورِ حُسن و رنگ ہے اس کی گلی گلی اس کی روشِ روش میں بلا کی ہے دل کشی
 اُس کے جمال میں ہے غضب کی شگفتگی اس کے بلال میں ہے قیامت کی آفتاب
 دلی جو ایک شہر ہے 'عالم میں انتخاب"

۱۸۰۲۸۰۲ پہلے سے موجود مصرعوں یا اشعار پر مزید مصرعے لگانا چونکہ اصطلاحاً "تضمین" کہلاتا
 ہے اس لیے خمسے کو "تضمینِ خمس" بھی کہہ سکتے ہیں۔ اسی طرز پر "تضمینِ مسدس" "تضمینِ مستع" "تضمینِ شمن" "تضمینِ متسع" اور "تضمینِ معشر" بھی کہے جاسکتے ہیں۔ "تضمینِ معشر" کی مثالیں زیر
 اکبر آبادی کے ہاں دیکھی جاسکتی ہیں۔

۱۸۰۳۹ خیال بندی : دیکھیے اسی باب میں "نازک خیالی"
 ۱۸۰۵۰ دُعا / دُعائیہ : دیکھیے قصیدہ باب ۲ - دُعا کے لیے پیرا گراف ۲۰۲۰۱۰۲
 اور دعائیہ کے لیے ۲۰۲۰۸۔

۱۸۰۵۱ دوازده بند : نظم کا وہ بند جس میں بارہ مصرعے ہوں 'اصطلاحاً دوازده بند کہلاتا
 ہے۔ اردو میں اس نوع کے بند کا زیادہ چلن نہیں رہا۔ سودا نے اس ہیئت میں چند مرثیے کہے ہیں۔
 ۱۸۰۵۲ دو بیتنی : دیکھیے رباعی باب ۲ پیرا گراف ۳۰۲۔

۱۸۰۵۳ دو غزل : ایک ہی بحر و وزن اور قافیہ و ردیف میں اگر لگاتار دو غزلیں بھی

جائیں تو ان دونوں کو ملا کر اصطلاحاً "دو غزل" کہا جاتا ہے۔ لیکن ہوں تو انہیں "سہ غزل" کہتے ہیں۔ دو غزل کی مثال میں یہ چند اشعار دیکھیے۔

گردہاں بھی یہ خموشی اثر افغاں ہوگا حشر میں کون برے حال کا پڑساں ہوگا
ایسی لذت غلش دل میں کہاں ہوتی ہے وہ گیا سینہ میں اس کا کوئی پیساں ہوگا
انے انداز کی بھی ایک غزل پڑھ مومن
آخر اس بزم میں کوئی تو سخن داں ہوگا

بے سبب کیوں کہ لب زخم پہ افغاں ہوگا شورِ حشر سے بھرا اس کا نمک داں ہوگا
ہلت کرنے میں رقیبوں سے ابھی ٹوٹ گیا دل بھی شاید اسی بدعہد کا پیساں ہوگا
دوستی اس صنیم آفت ایساں سے کرے
مومن ایسا بھی کوئی دشمن ایساں ہوگا (مومن)

۸۰۵۴ : دولخت - جس شعر کے دونوں مصرعوں میں کوئی معنوی ربط نہ ہو وہ "دولخت" کہلاتا ہے۔ مثلاً۔

ہر شاخ میں ہے شگوفہ کاری شمرہ ہے قلم کا حمد باری
(دیباچہ نسیم، مثنوی گزیر نسیم)

۸۰۵۵ : دوہا - اس کا ہندی شاعری سے تعلق ہے اور یہ وہاں ایک قبول و معروف چھند ہے۔ اس کی اصل اپ بھرنش میں ملتی ہے۔ نوک گیتوں میں اسے بہت فروغ حاصل ہوا۔ اردو میں بھی قدیم زمانے سے اس کی مثالیں ملتی ہیں۔

۸۰۵۵ : اس کے نام ہی سے ظاہر ہے کہ "دوہا" دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ اس بنا پر یہ ہماری غزل کے "مطلعے" کا ہم صودت ہوتا ہے۔ دوہے کے دونوں مصرعے دو حصوں میں تقسیم کیے جاتے ہیں۔ پہلا حصہ ۱۳ ماتراؤں کا ہوتا ہے اور "سم" کہلاتا ہے "دوسرا حصہ جو ۱۱ ماتراؤں پر مشتمل ہوتا ہے اسے "دشم" کہتے ہیں۔ اردو میں دوہے کی یہ مثال دیکھیے۔
سندھینا مدد بھرے بھونرا اس کو آئے کالی زلفیں موہنی جیسے بدری چھائے
دوبھر ہو جینا اسے جو تم سے نہ لگائے بسک بسک کر جان مے بلک بلک کر جائے
(ساغر نظامی)

(مزید تکنیکی واقفیت کے لیے دیکھیے ڈاکٹر عنان چشتی کی کتاب "اردو شاعری میں ہئیت

کے تجربے")

۸۰۵۶ : دوہرہ بند : ایسا بند جس میں دوہے کی گرہ لگائی جائے۔ مثلاً اگر کوئی نظم غزلیہ ہیئت میں ہے تو اس کے ہر شعر کے بعد ایک دوہا لگا دیا جائے گا اور وہ اصطلاحاً منفردہ یا منفردہ دوہرہ بند ہیئت کہلائے گی۔ اسی طرح سمسط کی ہکتوں میں بھی دوہرہ بند ہیئت کی گنجائش ہوتی ہے۔ اس کی دو صورتیں ہوتی ہیں۔ اول یہ کہ ہر بند پوری طرح دوہوں پر مشتمل ہو سکتا ہے۔ مثلاً مسدس دوہرہ بند ہے تو اس کے ہر بند کے تمام مصرعے دوہوں میں ہو سکتے ہیں۔ دوم یہ کہ بند کے آخری دو مصرعے ہی دوہے کی شکل میں کہے جائیں اس صورت میں شروع کے مصرعے ابجد مصرعے ہو سکتے ہیں اور الگ قافیوں میں کہے جاسکتے ہیں۔ اس نوع کی دوہرہ بند مسدس میں بند کے چار مصرعے اردو اور الگ قافیوں کے ہوں گے اور دو مصرعے دوہے کے کسی دو مصرعے قافیے میں ہوں گے۔ دوہرہ بندوں (منفردہ اور مسدس) کی مثالوں کے لیے سودا کے بعض مرثیے دیکھے جاسکتے ہیں۔

۸۰۵۷ : دیوان : کسی شاعر کے اشعار کا وہ مجموعہ جس میں اس کا کُل کلام نہ ہو اور جو کچھ کلام ہے وہ ردیف وار (حرکت تہجی کے مطابق) ترتیب دیا گیا ہو۔ اس میں مختلف اصناف کو جمع کیا جاسکتا ہے۔ اس کی جمع دوادین ہے۔

۸۰۵۸ : ڈولی : دیکھیے اسی باب میں "بال"

۸۰۵۹ : ڈھولک کا گیت : نام سے ظاہر ہے ایسا گیت جو ڈھولک پر گایا جاتا ہے۔ یہ دراصل ایک لوک گیتی روایت رکھتا ہے اور عموماً عورتیں شادی بیاہ اور دیگر تقاریب کے موقع پر ڈھولک کے ساتھ گاتی ہیں۔ مخمس کے تحت ایک ڈھولک کے گیت کی مثال دی جا چکی ہے۔

۸۰۶۰ : ذم : اگر کسی شعر میں کوئی ایسا لفظ یا فقرہ آجائے جس کے معنی خلافت تہذیب ہوں حالانکہ شاعر کا مدعا ایسی بات کہنے کا نہ رہا ہو تو اسے ذم کہتے ہیں۔ ایسے لفظ یا فقرے یا شعر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس میں "ذم کا پہلو ہے"۔

۸۰۶۱ : ذوالمطالع : ایک ایسا قصیدہ جس میں شاعر نے متعدد مطلعے کہے ہوں اصطلاحاً ذوالمطالع قصیدہ کہلاتا ہے۔ یہی صورت غزل کی بھی ہو سکتی ہے۔ قصیدوں میں ذوق کا قصیدہ "شب کو میں اپنے سر پر بستر خواب راحت" اس کی ایک عمدہ مثال ہے۔

۸۰۶۲ : رباعی : دیکھیے باب ۲ پیراگراف ۳۰۲

۸۰۶۳ : رجز : دیکھیے مرثیہ باب ۲ پیراگراف ۳۰۱، ۱۰۵، ۱۰۳، ۱۰۱

۸۰۶۳ : رخصت : دیکھیے مرثیہ : باب ۲ پیرا گراف ۲.۱.۱.۵.۱.۲

۸۰۶۵ : رخصتی : وہ نظم جو لڑکی والوں کی طرف سے لڑکی کی شادی کے موقع پر اظہارِ محبت و تلقین کے طور پر لکھی جاتے۔ اسی باب میں دیکھیے 'بابل' بھی۔

۸۰۶۶ : ردیف : ایسا لفظ (یا الفاظ) جو اشعار میں قافیے کے ساتھ ہر شعر میں بار بار لایا جاتے۔ مثالوں کے لیے دیکھیے وہ ابواب جہاں غزل، مثنوی اور رباعی کے مباحث آئے ہیں۔

۸۰۶۷ : رزم : دیکھیے مرثیہ باب ۲ پیرا گراف ۲.۱.۱.۵.۱.۲

۸۰۶۸ : رشک : عشقیہ شاعری کے کرداروں میں عاشق اور محبوب کے علاوہ ایک تیسرا اہم کردار رقیب کا ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ اشعار "رشک" کے اشعار کہلاتے ہیں، جن میں عاشق رقیب کی قسمت پر رشک کرتا ہے کہ اُسے (یعنی رقیب کو) محبوب کا قرب حاصل ہے اور خود اس (یعنی عاشق) کی طرف سے بے انتقامی برتا ہے۔ رقیب ہی پر موقوف نہیں، ہر وہ چیز عاشق کے لیے باعثِ رشک بن جاتی ہے جسے محبوب کا قرب حاصل ہے۔

۸۰۶۹ : رکیک : اسی باب میں دیکھیے 'ابتدال'

۸۰۷۰ : ریختہ : عہدِ قدیم میں اردو زبان کا ایک نام رہا ہے۔ غالب کے مندرجہ ذیل مقطعے میں

'ریختہ' انہیں معنوں میں آیا ہے۔

ریختے کے تمغیں استاد نہیں ہو، غالب

کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

۸۰۷۱ : ریختی : دیکھیے باب ۲ پیرا گراف ۲.۱.۰۷

۸۰۷۲ : زمین : کسی غزل یا نظم کے ردیف و قافیے کو اس کی زمین کہتے ہیں۔ بحر کا مشترک ہونا شرط نہیں۔

۸۰۷۳ : زیبِ مطلع : دیکھیے اسی باب میں حسنِ مطلع اور مطلعِ ثانی۔

۸۰۷۴ : ساقیِ نامہ : اگرچہ اقبال نے "ساقی نامہ" کا عنوان دے کر اور اشعار متفرقہ

میں جگہ بہ جگہ ساقی سے خطاب کر کے پوری ایک نظم لکھ ڈالی، پھر بھی یہ عنوان سے کوئی صنف ہے

نہ ہیئت۔ اصطلاحاً "ساقی نامہ" ایسے اشعار کا مجموعہ ہے جس میں ساقی سے خطاب کیا جاتا اور

شراب طلب کی جاتی ہے۔ ان اشعار میں شراب کی تعریف و تاثیر کا ذکر بھی آجاتا ہے۔ اردو شاعری

میں ساقی ایک مقبول و معروف کردار ہے، جو صاحب اختیار ہے، یعنی وہ شراب دے۔ ایلاکر

سے پرست کی پیاس، بجھا سکتا اور اس کے لیے باعث تسکین قلب بن سکتا ہے۔ ان معنوں کی توسیع کی جائے تو ساقی کا لفظ کچھ دینے اور بخشنے والی ہستی کا استعارہ بن جاتا ہے۔ چنانچہ اقبال کے ساقی نامے میں یہ لفظ خدا کا استعارہ ہے۔

۸۰۷۳.۱ : اس طور دیکھا جائے تو ساقی نامہ وہ نظم ہے جو عام طور پر مثنوی کی ہیئت میں کہی جاتی ہے اور اس میں شاعر ساقی سے خطاب کر کے موسم بہار یا شراب نوشی کی باتیں شروع کر کے فلسفیانہ یا مفکرانہ یا اخلاقی مضامین کی طرف آجاتا ہے۔ اقبال کا ساقی نامہ اس نوع کی بہترین مثال ہے۔

۸۰۷۳.۲ : ساقی نامہ الگ سے بہ طور نظم بھی پیش کیا جاسکتا ہے اور غزل یا مثنوی کے اندر بھی لکھا جاسکتا ہے۔ داستان مثنویوں میں "ساقی نامہ" کی ایک اہم تکنیکی اہمیت بھی رہی ہے۔ کلاسیکی داستانوں میں موجودہ عہد کے ناولوں یا علمی کتابوں کی طرح تبویب کا کوئی تصور نہیں تھا۔ حکایات، مناظر، جذبات و کیفیات وغیرہ کی بدلتی ہوئی حالتوں اور ان کے درمیان منطقی و تکنیکی ربط قائم رکھنے کے لیے اکثر شاعروں نے ساقی ناموں کا سہارا لیا ہے۔ نئے واقعات یا نئی حکایات یا کسی نئے احساس و جذبے کے بیان سے قبل سرنامے کے طور پر چند اشعار ساقی سے خطاب کر کے پیش کر دیے جاتے تھے جو آنے والے واقعات میں جذبات و احساسات اور ان کی نوعیتوں کا اشاریہ بن جایا کرتے تھے۔ اس قسم کے ساقی ناموں کے لیے میر حسن کی مثنوی سحرالبیان ایک عمدہ مثال ہے۔ مثلاً بے نظیر اور بدر منیر کے یہاں کے بیانات سے قبل ساقی نامے کے یہ اشعار دیکھیے۔

کہہ کر ہے تو اے ساقی گل بدن دھری آج اُس شمعِ رد کی لگن

بلا مہربانِ خوش آواز کو کہ آدیں لیے اپنے سب ساز کو

وہ اسبابِ شادی کا تیار ہو مکر نہ پھر جس کی تکرار ہو

۸۰۷۵ : سانیت : دیکھیے باب ۷ پیرا گراف ۷۰۴

۸۰۷۶ : سراپا : اشعار کے ایسے مجموعے کو "سراپا" کہتے ہیں جس میں شاعر معشوق

کے حسن کا تفصیلی اور مکمل جزئیات کے ساتھ بیان کرتا ہے۔ اس میں معشوق کے تمام اعضاء

جسمانی کا ذکر سر سے پاؤں تک، اس طرح کیا جاتا ہے کہ معشوق کی ایک نہایت دلکش و دل فریب

تصویر ابھرتی ہے۔ اس میں معشوق کے لباس کی سچ و صحت اور آرایش اور قد و قامت کا ذکر بھی

شامل ہوتا ہے۔ سراپا کی خوبی یہ ہے کہ سر سے پاؤں تک تمام اعضاء جسم کا ذکر بے تکلف لیکن

نفاست سے کیا جائے۔

۸۰۷۶.۱ : معشوق گوشت پوست کا اصل انسان بھی ہو سکتا ہے اور شاعر کے کسی مجر دہذبہ یا احساس کی تجسیم (Personification) بھی جسے وہ اپنا معشوق یا یہی خواہ تصور کر کے پیش کرتا اور اس کی تعریف کرتا ہے۔ سراپا کی ایک ایسی ہی مثال دیکھیے جس میں شاعر نے اپنے احساس "خوشی" کو جسم بنا کر پیش کیا اور پھر اس کا سراپا کھینچا۔

آنکھیں مل کر کے جو دیکھوں ہوں تو اک بادلوں پر
سرسے لے فرق جواہر میں وہ ہے پانو تلک
زلفیں یوں بکھری ہوئیں چہرے پہ مانگے تھیں دل
جس طرح ایک کھلونے پہ، مٹیں دو بالک
حسن میں کان کے آؤ پئے سے وہ لطف کہ جوں
مستند قطرہ شبنم کہ پڑے گل سے ٹپک
مسی آلودہ لب! اخگر تھے، تہہ خاکستر
کہ ہوا سے وہ سخن کرنے کی جاتے تھے دہک
ہلک گوہر کی صفا دام لے اُن دانتوں سے
برق در یوزہ کرے موج تبسم کی چمک
قامت ایسا ہے کہ ہنگام خرام، اُس کے، اگر
آگے آجائے قیامت تو یہ بولے کہ سرک (سودا)
۸۰۷۶.۲ : سراپا : مرثیے کا ایک جزو بھی سراپا ہوتا ہے۔ دیکھیے مرثیہ باب ۴ پر اگر اُف

۲۰۱۰۵۰۱۰۱

۸۰۷۷ : سلام : یہ ایک مخصوص قسم کی نظم ہوتی ہے جو عموماً غزل کی ہیئت میں لکھی جاتی ہے اور جس میں مرثیے کی مانند کربلا کے واقعات کا ذکر اور شہدائے کربلا کے فضائل حسنہ کے بیانات نظم کیے جاتے ہیں۔ اسی کے ساتھ مختلف افلاقی مضامین بھی لائے جاتے ہیں۔ چند اشعار دیکھیے۔

کچھ اور جُز دباں نہیں اہل سخن کے پاس
مجرائی! کیا دباں کے سوا ہے دہن کے پاس؟
سمجھے یہ سب کہ عون و محمد ہوئے شہید
روتے ہوئے حسین جو آئے بہن کے پاس
چلتا ہاؤ دیکھ کے افسر کو قبر میں
مجھ کو بھی گھاڑ دے کوئی اُس گل بدن کے پاس
صدے سے کانپنے لگے فابہ کے ہاتھ پانو
جس وقت بیڑیاں نظر آئیں رسن کے پاس
(انیس)

۸۰۷۷.۱ : وہ نعتیہ نظمیں بھی جن میں حضورِ سرورِ کائنات کی تعریف کی جاتی ہے اور جن میں لفظ "سلام" استعمال کیا جاتا ہے سلام کہلاتی ہیں۔

۸۰۷۸ : سوقیانہ (اشعار) : "سوق" کے معنی بازار کے ہیں۔ اصطلاحاً ایسے اشعار سے مراد ہے جن میں بازاری یعنی عامیانہ اور مبتذل الفاظ کا استعمال کیا گیا ہو۔ اسی باب میں دیکھیے ابتدائی

۸۰۷۹: سہرا: یہ ایک طرح کی فرمائی نظم ہوتی ہے۔ یعنی کسی کی شادی کے موقع پر شاعر سے نوشتے کی سجاوٹ اور تہنیل کی تعریف میں اشعار کہنے کی فرمائش کی جاتی ہے۔ شاعر اس موقع کے لیے جو اشعار کہتا ہے ان میں نوشتے کے 'حسن' سجاوٹ اور بالخصوص سہرے کی تعریف ہوتی ہے۔ ساتھ ہی شاعر نوشتہ کو مبارکباد دیتا اور زن و شو کی کامیاب اور خوش و خرم زندگی کے لیے دعا کرتا ہے۔ لہذا ایسی نظم اصطلاحاً "سہرا" کہلاتی ہے۔ بعض بڑے شاعروں نے بھی سہرے کہے ہیں۔ چند اشعار دیکھیے۔

خوش ہوا ہے بخت اگر ہے آج ترے سہرا	باندھ شہزادہ جواں بخت کے سر پر سہرا
کیا ہی اس چاند سے مکھڑے پہ بھلا لگتا ہے	ہے ترے حسن دل اندر دز کا زیور سہرا
ناؤ بھر کر ہی پر دے گئے ہوں گے موتی	ورنہ کیوں لائے ہیں کشتی میں لگا کر سہرا
سات دریا کے فراہم کیے ہوں گے موتی	تب بنا ہو گا اس انداز کا گز بھر سہرا
رُخ پہ دولہا کے جو گرمی سے پسینہ ٹپکا	ہے رگ ابر گھر بار سہرا
رُخ روشن کی دمک گو ہر غلطاں کی چمک	کیوں نہ دکھلائے منہ و رخسار سہرا
تار ریشم کا نہیں ہے یہ رگ ابر بہار	لائے گا تاب گراں باری گوہر سہرا

(غالب)

۸۰۸۰: شاعر: یہ لفظ اسم فاعل ہے، جس کے معنی ہیں ایسا شخص جو موزوں طبع ہو اور شعر کہتا ہو۔ شعر کہنے والا اصطلاح میں "شاعر" کہلاتا ہے۔

۸۰۸۱: شخصی (مرثیہ) دیکھیے مرثیہ باب ۴ پر اگر اٹ ۱۰۸: ۴

۸۰۸۲: شرطیہ: قصیدے میں اختتام کے ایسے اشعار جن میں مشروط دُعا ہو، یعنی محدود کے لیے دعا کی عمر کی اس طرح دعا کرنا کہ جب تک یہ زمین و آسمان قائم ہیں، یا جب تک شب و روز کی یہ گردش جاری ہے، تب تک تو زندہ و سلامت اور اقبال مندی سے ہم کنار رہے۔ اس طرح کے مضمون پر مبنی اشعار اصطلاحاً "شرطیہ" کہے جاتے ہیں۔

۸۰۸۳: شطحیات: یہ دراصل تصوف کی ایک اصطلاح ہے، جس کے معنی یہ ہیں کہ سرور و مستی کے عالم میں صوفیائے کرام کی زبان سے ایسے الفاظ یا فقرات کا نکل جانا جن سے شرع ظاہر کی بے حرمتی ہوتی ہو۔ اس کے علاوہ اس اصطلاح سے یہ بھی مراد لی جاتی ہے کہ ایسے خیالات ظاہر کرنے جو اسلامی عقائد کے منافی ہوں اور قائل نے خود تا مذہب کی توہین کے

مقصد سے انہیں ادا کیا ہو۔ اس نوع کے الفاظ یا خیالات پر مبنی اشعار کو اصطلاح شعری میں "شکیات" کہا جاتا ہے۔

۸۰۸۳ : شعر : برابر وزن کے دو سوزوں مصرعے 'خواہ غزل کے ہوں' مثنوی کے ہوں نظم کے ہوں یا کسی اور صنف کے، انہیں اصطلاحاً "شعر" کہا جاتا ہے۔ اس کی ہم معنی اصطلاح "بیت" ہے۔

۸۰۸۵ : شہادت : دیکھیے مرثیہ باب ۲ پیرا گراف ۲.۱.۱.۵.۱.۵

۸۰۸۶ : شہر آشوب : دیکھیے باب ۲ پیرا گراف ۲.۱.۳

۸۰۸۷ : طرح : دیکھیے اسی باب میں زمین۔

۸۰۸۸ : طنزیات : ایسے اشعار جو طنز کا پہلو لیے ہوئے ہوں۔ مثلاً

عزت ملی ہے شرکت کونسل کی شمع کو غارہ ملا گیا ہے رُخ فاتہ مست پر
فرہوں سے پٹ جاتی ہے دنیا فکریاں ہو کر امیروں کے مقابل ہوتی ہے حسن بتاں ہو کر
(اکبر الہ آبادی)

۸۰۸۹ : عرض مطلب : دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیرا گراف ۲.۲.۱۰.۴

۸۰۹۰ : عشقیہ : وہ اشعار جن میں عشق اور کیفیات عشق کو بیان کیا جائے۔

۸۰۹۰.۱ : عشقیہ (قصیدہ) : دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیرا گراف ۲.۲.۷.۲ -

۸۰۹۱ : غزل (صنف) : دیکھیے باب ۲ پیرا گراف ۲.۱

۸۰۹۱.۱ : غزل (ہئیت) : دیکھیے باب ۵ پیرا گراف ۵.۲

۸۰۹۲ : غنائیہ : یہ تیسرے، ٹیلی وژن اور ریڈیو کی ایک مخصوص ہئیت ہے جس میں ساز و نغمہ

کے ساتھ کسی واقعے (یا واقعات) کو ڈرامائی انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں باقاعدہ عمل

(Action) ہوتا ہے۔ کردار ہوتے ہیں۔ اور وہ مخصوص فضا ہوتی ہے جو ڈرامے سے مختلف سمجھی

جاتی ہے۔ اس میں کردار یا راوی کلام موزوں میں گفتگو کرتے ہیں۔ اس کے ترکیبی عناصر میں کلام موزوں

(یا نغمہ و گیت) موسیقی اور منظوم مکالمے شامل ہوتے ہیں۔ اسے ایک طرح کا منظوم ڈرامہ بھی

کہا جاسکتا ہے۔ مثلاً

راہی : لیکن حضور چہرے پہ ہیں کیسی ندیاں

نہیروں نے آج کیسے پہن لیں یہ بیڑیاں

نروان : ان کے لہو کا پیا سا ہے شکر یہ موت کا
 چپ چاپ دیکھتے ہو منتظر یہ موت کا
 ایک آواز : مجرمو تم نے شیاطین کی رفاقت کی ہے
 باظیو تم نے حکومت سے بغاوت کی ہے
 مان جاؤ کہ ابھی بھر کرم جباری ہے
 باز آجساؤ اگر جان تمہیں پیاری ہے
 جانتے ہو جو فضا آہنی سولی کی ہے
 جانتے ہو جو سزا حکم عدولی کی ہے (صبا اختر: وہ وادی خیال)

۸۰۹۳ : فخریم (اشعار) - ایسے اشعار اصطلاحاً "فخریہ اشعار" کہلاتے ہیں جن میں شاعر اپنی ذات، کمالات، ہنرمندی یا اپنے آباد اجداد، اسلاف اور خاندان کی شاندار و اعلیٰ روایات پر فخر کا اظہار کرتا ہے۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے۔

تعریف میں چشمے کو سمندر سے ہلادوں قطرے کو جو دوں آب تو گوہر سے ہلادوں
 ذرے کی چمک مہر منور سے ہلادوں کانٹوں کو نزاکت میں گل تر سے ہلادوں
 گلدستہ معنی کو نئے دھنگ سے باندھوں
 اک پھول کا مضمون ہو تو سونگ سے باندھوں (انیس)

۸۰۹۴ : فراقیہ (اشعار) - ایسے اشعار جنہیں شاعر نے معشوق کی جدائی اور فراق کے عالم میں کہا ہو اور جن میں اس کے کرب و اضطراب کا موثر اظہار ہوا ہو۔ انہیں اصطلاحاً فراقیہ اشعار کہتے ہیں۔ مثلاً۔

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا دل ستم زدہ کو ہم نے مقام مقام لیا
 جی ڈھا جائے ہے کس سے آہ رات گزرے گی کس خرابی سے
 شہر دل آہ، عجب جائے تھی پر اس کے گئے ایسا اجڑا کر کسی طرح بسایا نہ گیا
 (میر)

۸۰۹۵ : فرد : معنوی لحاظ سے فرد بھی بیت کی طرح ایک شعر کو کہتے ہیں۔ لیکن بیت اور فرد میں اصطلاحی اطلاق کے مطابق یہ فرق ہے کہ فرد وہ شعر ہے جو تنہا کہا گیا ہو، جبکہ بیت کسی بھی صنف کا کوئی ایک شعر ہو سکتا ہے۔ فرد کے سلسلے میں ایک خیال یہ بھی پیش کیا

جاتا ہے کہ وہ شعر جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ نہ ہوں فرد کہلائے گا۔ اس کے لیے یہ دلیل دی جاتی ہے کہ اگر دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوئے تو ایسا شعر مطلع ہوگا، فرد نہ ہوگا۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ غزل اور قصیدے کے مطلعوں کے علاوہ ان اصناف کے باقی اشعار فرد کہلاتے ہیں۔ مگر یہ دونوں باتیں درست نہیں۔ فرد کی شناخت صرف یہی ہے کہ وہ صرف اکیلا ہی کہا گیا ہو اس کے آگے پیچھے اور اشعار نہ کہے گئے ہوں۔ ایسی صورت میں یہ قید کہ فرد کے دونوں مصرعے ہم قافیہ نہ ہوں کوئی معنی اور کوئی وزن نہیں رکھتی۔ اکثر یہ ہوا ہے کہ شاعروں نے صرف ایک مطلع کہہ کر چھوڑ دیا اور اس کے بعد اور اشعار نہیں کہے۔ چنانچہ تنہا مطلع اور تنہا شعر جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ نہ ہوں اصطلاحاً "فرد" ہی کہلاتے گئے۔ لیکن یہ خیال رہے کہ پڑانے لوگوں نے تنہا مطلع کو اکثر مطلع ہی کہنا پسند کیا ہے ہاں تنہا مقطع کو فرد ضرور کہا ہے۔ بہر حال فرد کی دونوں طرح کی مثالیں دیکھیے۔۔۔

مطلع، شاخ گل ہے یا نہال راز ہے سرود قد ہے یا سراپا ناز ہے (دلی)
شعر، بس نہ لگ چل نسیم مجھ سے کہ میں رہ گیا ہوں چراغ سا بجھ کر (میں)
اس نوع کے اشعار جو تنہا کہے گئے ہیں، انہیں فرد یا تنہی میں شمار کرنا چاہیے۔

۸۰۹۶ : فری درس : انگریزی کی یہ اصطلاح بھی اردو میں عام مستعمل ہے۔ اس کا اردو ترجمہ آزاد نظم ہے۔ دیکھیے باب ۷ پیرا گراف ۷۰۷

۸۰۹۷ : فی البدیہہ (اشعار) کسی خاص موقع پر فی الفور کہے گئے اشعار (یا شعر) کو اصطلاح میں "فی البدیہہ" کہا جاتا ہے۔ بغیر فکر کے حسب موقع فی البدیہہ اشعار کہہ دینے سے شاعر کی قادر الکلامی اور بے پناہ موزونی طبع کا اندازہ ہوتا ہے۔

۸۰۹۸ : قافیہ۔ علوم بلاغت میں "قافیہ" از خود ایک علم کا درجہ رکھتا ہے جس کے اپنے کچھ اصول اور شرائط ہوتے ہیں۔ اس کی عام اور ظاہری صورت سے واقفیت کے لیے غزل، قصیدہ، ترکیب بند، ترجیع بند اور مستطی وغیرہ کے بیانات دیکھیے۔

۸۰۹۹ : قسمیہ (اشعار) ایسے اشعار جن میں موقع بہ موقع شاعر قسم کھاتا ہے قسم کا لفظ بار بار لاتا ہے اور کسی کو کوئی واسطہ دیتا ہے "قسمیہ اشعار" کہے جاتے ہیں۔

۸۰۱۰۰ : قصیدہ : دیکھیے باب ۲ پیرا گراف ۵۰۲

۸۰۱۰۱ : قطعہ : دیکھیے باب ۵ پیرا گراف ۵۰۷

۸.۱۰۲ کلیات ، کسی شاعر کے کلام کی وہ کتاب جس میں اس کا کہا ہوا تمام کلام جمع کر دیا گیا ہو۔ انگریزی میں اس کے لیے Complete works کی اصطلاح رائج ہے۔

۸.۱۰۳ . کینٹو (Canto) . اس کے لغوی معنی ہیں نظم کا باب یا فصل۔ کسی رزمیہ نظم کے ذیلی حصے کو بھی کینٹو کہتے ہیں۔ مجموعاً کسی بیان پر نظم کو بھی کینٹو کہا جاسکتا ہے۔ اس کی حیثیت کم و بیش وہی ہوتی ہے جو ناول میں ایک باب کی ہوتی ہے۔

۸.۱۰۴ : گلہ دستہ ، ایک ایسی کتاب کو کہتے ہیں جس میں مختلف شاعروں کے کلام کا انتخاب پیش کیا جاتا ہے۔ ایسا انتخاب بہ لحاظ صنف بھی ہو سکتا ہے اور کسی مخصوص موضوع سے متعلق بھی۔ انگریزی میں اس کے لیے Anthology کی اصطلاح مروج ہے۔

۸.۱۰۵ : گریز : دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیرا گراف ۲.۲.۱۰۰۲

۸.۱۰۶ : گیت ، دیکھیے باب ۴ پیرا گراف ۴.۲.۲

۸.۱۰۷ : لوک گیت ، وہ مخصوص گیت جو صدیوں سے عوامی زندگی کا جزو رہے ہیں اور سینہ در سینہ نسل بعد نسل منتقل ہوتے ہیں۔ ان کے موضوعات بے حد متنوع ہوتے ہیں۔ عام (یا مخصوص دیہاتی) زندگی کے ہر نقش، ہر موقع و محل اور ہر جذبہ و احساس کو یہ گیت ہر زمانے میں اجاگر کرتے رہے ہیں۔ مثلاً ایک ایسا لوک گیت دیکھیے جو ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے زمانے میں عموماً گایا جاتا تھا۔

لوگوں نے لوٹے شمال دوشالے میرے پیارے نے لوٹے رومال

میرٹھ کا صدر بازار ہے

میرے ستیاں لوٹ نہ جانے

لوگوں نے لوٹے شمال کٹورے میرے پیارے نے لوٹے گلاس

میرٹھ کا صدر بازار ہے

میرے ستیاں لوٹ نہ جانے

لوگوں نے لوٹے گولے چھوہارے میرے پیارے نے ایک بادام

میرٹھ کا صدر بازار ہے

میرے ستیاں لوٹ نہ جانے

لوگوں نے لوٹے مہراشرنی میرے پیارے نے لوٹے چھدام

میرٹھ کا صدر بازار ہے
میرے ستیاں لوٹ نہ جائے

(سہان پوری گوچر مورتوں کا گیت، میرٹھ ۱۸۵۷ء)

۸.۱۰۸ : ماتم : دیکھیے مثنوی باب ۳ پیرا گراف ۲.۱.۱.۵.۱.۶

۸.۱۰۹ : مبتذل : اسی باب میں دیکھیے "ابتذال"

۸.۱۱۰ : متع : دیکھیے باب ۶ پیرا گراف ۶.۱۶

۸.۱۱۱ : مثلث : دیکھیے باب ۶ پیرا گراف ۶.۱۰

۸.۱۱۲ : مثنوی : دیکھیے باب ۶ پیرا گراف ۶.۱۵

۸.۱۱۳ : مثنوی (صنف) : دیکھیے باب ۲ پیرا گراف ۲.۱ (ہیت) دیکھیے باب ۵

پیرا گراف ۵.۳

۸.۱۱۴ : مجردیہ (قصیدہ) : خطابہ قصیدے کا دوسرا نام۔ دیکھیے قصیدہ

باب ۲ پیرا گراف ۲.۲.۵.۲

۸.۱۱۵ : مجموعہ : کسی شاعر کے منتخب کلام پر مشتمل کتاب کو: مجموعہ کلام، بھی کہتے

ہیں۔ اس کے لیے انگریزی میں Collection کی اصطلاح رائج ہے۔

۸.۱۱۶ : مخمس : دیکھیے باب ۶۔ پیرا گراف ۶.۱۲

۸.۱۱۷ : مدح : دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیرا گراف ۲.۲.۱۰.۳

۸.۱۱۸ : مدحیہ (قصیدہ) : دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیرا گراف ۲.۲.۶.۱

۸.۱۱۹ : مذاحیہ / مذاقیہ (اشعار) : ایسے اشعار مذاحیہ یا مذاقیہ اشعار کہلاتے ہیں

جن میں شاعر پر مزاح اسلوب اختیار کر کے شیخ، ناصح یا داعی یا کسی اور کا مذاق اڑاتا ہے مثلاً:

مُنہ دیکھتے ہیں حضرت احباب پی رہے ہیں کیا شیخ اسی لیے اب دنیا میں جی رہے ہیں

مسلمانوں کو لطف و عیش سے پیئے نہیں دیتے خدا دیتا ہے کھانا، شیخ جی پیئے نہیں دیتے

دل جس طرف آیا ہے، وہ معلوم ہے مجھ کو ناصح سے تو پوچھو کہ یہ حضرت کدھر آئے

(اکبر الہ آبادی)

لے یہ لوگ گیت برٹش میوزیم میں محفوظ ہے، حفظ ہوشیار پوری صاحب نے اس کی ایک نقل سید فائق علی

بخاری صاحب کو پاکستان میں بھیجی تھی۔ بخاری صاحب نے اسے کراچی کے رسالے "ماہ نو" (مئی ۱۹۵۷ء) میں

شائع کرایا۔ "ماہ نو" کے اس شمارے سے یہ گیت یہاں نقل کیا گیا ہے۔ (شیم)

- ۸۰۱۲۰ : مربع ، دیکھیے باب ۶ - پیراگراف ۶۰۱۱
 ۸۰۱۲۱ : مرثیہ ، دیکھیے باب ۲ - پیراگراف ۴۰۱۰۱
 ۸۰۱۲۲ : مسجع ، دیکھیے باب ۶ - پیراگراف ۶۰۱۲
 ۸۰۱۲۳ : مستزاد ، دیکھیے باب ۵ - پیراگراف ۵۰۶
 ۸۰۱۲۴ : مدس ، دیکھیے باب ۶ - پیراگراف ۶۰۱۳
 ۸۰۱۲۵ : مسقط ، دیکھیے باب ۶ - پیراگراف ۶۰۱
 ۸۰۱۲۶ : مصرع ، کلام موزوں کی ایک سطر کو اصطلاحاً "مصرع" کہا جاتا ہے۔ دو مصرعوں سے مل کر ایک شعر بنتا ہے۔

۸۰۱۲۶.۱ : مصرع طرح : جب کوئی مصرع مقرر کر لیا جائے یا کر دیا جائے اور شعرا سے کہا جائے کہ اسی مصرعے کی بحر اور زمین میں شعر کہیں تو اسے "مصرع طرح" پر شعر کہنا کہا جاتا ہے۔
 ۸۰۱۲۷ : مصرعی تسلسل : اس سے یہ مراد ہے کہ ایک مصرعے میں پیش کردہ خیالات دوسرے مصرعے سے سلسلہ ملاتے ہوں۔ خیالات کے تسلسل کی بنا پر الفاظ ، فقرہوں اور ترکیبوں کا بھی سلسلہ ایک مصرعے سے دوسرے مصرعے میں قائم رہ سکتا ہے۔ ایک مصرعے کے چند الفاظ کا یہ تسلسل دوسرے مصرعے میں جاری رہنا ہماری کلاسیکی شاعری میں بھی کہیں کہیں نظر پڑ جاتا ہے لیکن اس مخصوص تکنیک کا زیادہ اثر ہمارے یہاں انگریزی کا رہن منت ہے۔ انگریزی شاعری میں "سلسلے مصرعے" کا باقاعدہ رواج ہے جس کی خاص وجہ یہ بتلائی جاتی ہے کہ نظم موضوع اور خیال کی وحدت کی حامل ہوتی ہے اور جب تک ایک مخصوص خیال کی تکمیل نہ ہو اس کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اردو میں بھی نظم کے اس خاص تصور کے تحت مصرعوں کے تسلسل کو بعض شاعروں نے اپنے کلام میں اختیار کیا۔ اس کی ایک مثال دیکھیے۔

یہ بات اس درد کا شجر ہے
 جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے
 عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں میں
 لاکھ مشعل بکستاروں
 لہ کے کارواں گھر کے کھو گئے ہیں

وہ غم جو اس وقت تیری بانہوں
 لہ کے گلستاں میں سُلاگ رہا ہے

وہ غم جو اس رات کا ہے
کچھ اور تب جلتے اپنی آہوں
کہی آہ میں تو یہی مشورہ ہے

جنگ میں ٹوٹے ہیں تیر جتنے
جنگ سے نوچے ہیں اور ہر اک
کہا ہم نے ہمیشہ بتایا ہے

یہیں یہ قاتل دُکھوں کے تیشے
قطار اندر قطار کروڑوں
کے آتشیں بار بن گئے ہیں

(فیض احمد فیض : ملاقات)

۱۲۸۔ ۸ : مضحکات و مطائبات : ایسی نظمیں یا اشعار جن میں ہنسی مذاق اور
دل لگی کی باتیں بیان کی جائیں۔ طنز و مزاح اور مضحکہ اڑانے کے علاوہ کسی پر ہستیاں کسنا بھی
اس میں شامل ہے۔ مثلاً :۔

کچھ شک نہیں کہ حضرت داعظ ہیں خوب شخص یہ اور بات ہے کہ ذرا بے وقوف ہیں
(اکبر الہ آبادی)

۱۲۹۔ ۸ : مطلع : غزل یا قصیدے کا پہلا شعر اور مثنوی کا ہر شعر جس کے دونوں مصرعے
ہم قافیہ ہوتے ہیں، اصطلاحاً "مطلع" کہلاتا ہے۔

۱۲۹۔ ۸ : مطلع ثانی : غزل میں مطلع کے بعد اگر دوسرا شعر بھی ہم قافیہ مصرعوں پر مشتمل
ہو تو اسے مطلع ثانی کہا جاتا ہے۔ اسی طرح قصیدے میں جب کچھ اشعار کہہ لینے کے بعد شاعر
قصیدے کے اندر قصیدہ یا بات کا نیا انداز شروع کرتا ہے تو ایک مطلع اور کہتا ہے۔ اسے بھی
مطلع ثانی کہتے ہیں۔ اسی طرح غزل یا قصیدے میں مطلع ثالث، مطلع رابع وغیرہ بھی ہو سکتے ہیں۔ مطلع
ثانی کو زیب مطلع بھی کہتے ہیں۔

۱۳۰۔ ۸ : معشر : دیکھیے باب ۶ پیرا گراف ۶۔۱۷

۱۳۱۔ ۸ : معما : اسے پیستاں بھی کہتے ہیں۔ شاعروں کے شوق بھی بڑے عجیب اور
دل چسپ رہے ہیں۔ اپنے آپ کو قادر الکلام منوانے کے لیے انھوں نے زبان دانی کے زتے
کرتب دکھائے ہیں۔ معما یا پیستاں زبان دانی کا ایک ایسا ہی دل چسپ کرتب ہے یعنی شعر یا
اشعار میں کوئی ایسی بات بیان کرنا جو شعر کے الفاظ سے بظاہر واضح نہ ہو بلکہ اس میں چھپی ہوئی

لفظی ترکیب (یا تراکیب) کو بہ کد و کاوش حل کیا جائے۔ معنا کے معنی ہی یہ ہیں کہ کسی الجھی ہوئی بات کو سلجھایا جائے۔ جس طرح ریاضی میں سوالات کے حل حاصل کیے جاتے ہیں، اسی طرح شعر و غزل میں بھی پوشیدہ بات کو کھولنا مقصود ہوتا ہے۔ وہ یا تو ابجدی حروف کے اعداد کے شمار یا جمع تفریق سے حل ہو سکتا ہے یا لفظوں کے اُلٹ پھیر یا کُچے کر دینے سے۔ اس کی ایک دلچسپ مثال دیکھیے۔ مومن نے کسی شخص "مہتاب رائے" کے نام کا معنی یوں کہا۔

بے کیوں کر کہے سب کا رُٹا ہم اُٹے بات اُلٹی یا رُٹا
اس معنی کا حل یہ ہے کہ "ہم" کو اُنٹیں تو "مہ" ہو جاتا ہے۔ "بات" کو اُٹا جائے تو "تاب" حاصل ہوتا ہے۔ "یار" کو اُلٹ دیا جائے تو "رائے" بن جاتا ہے۔ اور یوں مصرع ثانی میں "مہتاب رائے" نام پوشیدہ ہے۔

۸۰۱۳۲ : مقتضب : بغیر گریز کے قصیدے کو اصطلاحاً مقتضب بھی کہا جاتا ہے۔ اس کے لیے دیکھیے خطابیہ یا مجددیہ - باب ۲ پیرا گراف ۲۰۶۰۲

۸۰۱۳۳ : مناجات : ایسے اشعار جن میں شاعر خدا کی بارگاہ میں خدا کا ذکر کرتا ہے یا دُعا مانگتا ہے انہیں شعری اصطلاح میں "مناجات" کہا جاتا ہے۔ مناجات کے اشعار علیحدہ نظم کے طور پر بھی کہے جاسکتے ہیں اور کسی اور نظم (مثنوی وغیرہ) کا حصہ بھی ہو سکتے ہیں مثلاً۔

الہی ! میں سندہ گنہ گار ہوں گناہوں میں اپنے گراں بار ہوں
مجھے بخشو، میرے پروردگار کہ ہے تو کریم اور آمرزگار
کسی سے نہ کرنی پڑے التجا تو کہ خود بہ خود میری حاجت روا

(میر حسن، مثنوی سحرالبیان)

۸۰۱۳۴ : منظوم ڈرامہ : وہ ڈرامہ جو نثر کے بجائے نظم میں پیش کیا جائے۔ دیکھیے غنائیہ بھی اسی باب میں پیرا گراف ۸۰۹۲

۸۰۱۳۵ : منفردہ (یا مفردہ) : غزلیہ ہئیت کا یہ دوسرا نام ہے۔ غزل بہ حیثیت صنف اپنی مخصوص ہئیت میں ہونے کی وجہ سے غزل کہلاتی ہے۔ اسی ہئیت میں قصیدہ ہو تو وہ قصیدہ کہلاتا ہے، اس لیے وہ تخلیق جو صنف غزل بھی نہیں ہے اور قصیدہ بھی نہیں، لیکن ہے اسی مخصوص ہئیت میں، تو اس ہئیت کو غزل یا قصیدے سے علیحدہ شناخت کرنے کے لیے بطور اصطلاح منفردہ یا مفردہ ہئیت کہہ دیا جاتا تھا۔

۸۰۱۳۶ : منقبت : ایسے اشعار جن میں صحابہ رسولؐ، علیؑ انصوص حضرت علیؑ یا آئمہ کرام یا صوفیاء کی تعریف کی گئی ہو منقبت کہلاتے ہیں۔ یہ اشعار بھی کسی نظم یا مثنوی کے حصے کے طور پر یا الگ سے مکمل نظم کی صورت میں یا قصیدے کی شکل میں لکھے جاسکتے ہیں۔ مثلاً

عسلی دلی ، ابن عثم رسول لقب ، شاہ مردان و زوج بتول
نبی اور عسلی ، فاطمہ اور حسن حسین ابن حیدر : یہ میں ہی تن
ہوئی اُن پہ دو جاگ کی خوبی تمام اُنھوں پر درود اور اُنھوں پر سلام

(میر حسن، مثنوی سحر البیات)

۸۰۱۳۷ : مہمل (شعریا اشعار) : ایسے اشعار جو محض کلام موزوں کا درجہ رکھتے ہوں اور جن سے کوئی معنی یا مفہوم کا حاصل کرنا دشوار ہو، اصطلاحاً "مہمل" کہلاتے ہیں مثلاً شعریہ
ٹوٹی دریا کی کلائی زلف ابھی بام میں آدمی غفل میں دیکھے مورچے بادام میں
(منقول از : آئینہ بلاغت)

۸۰۱۳۸ : نازک خیالی : شعر میں ایسے خیالات نظم کرنا جن کا تعلق عقل سے زیادہ ہو، محسوسات سے کم۔ نازک خیالی کی شرط یہ ہے کہ دور کی چیزوں میں تعلق واضح کیا جائے۔

۸۰۱۳۹ : نشری نظم : یہ ہمارے یہاں ایک نئی اصطلاح ہے۔ اس سے مراد ایسی نظم ہے جو عروضی پابندیوں سے آزاد ہو اور شاعرانہ آہنگ محض لفظوں سے پیدا کیا جائے۔ نشر میں چونکہ عروضی موزونیت نہیں ہوتی، اور اس نوع کی نظم اسی صفت کی حامل ہوتی ہے، اس لیے اسے نشری نظم کہا جاتا ہے، یعنی ایسی نظم جو نشر کا سا آہنگ رکھتی ہو۔ اس میں قافیے کی بھی گنجائش نہیں ہے۔ اور اس لیے باعموم آزاد نظم کی ہئیت میں لکھی جاتی ہے۔

۸۰۱۴۰ : مَدِیہ : اس لفظ کے لغوی معنی ہیں "شیون اور ماتم"۔ شعری اصطلاح کے پڑے اس کا اطلاق اُن مخصوص الفاظ پر ہوتا ہے جو سلام یا نوحے وغیرہ کے مصرعوں کے آخر میں تکرار آتے ہیں اور یہ طور بن پڑے جاتے ہیں۔ ان سے ماتم کرنے میں شدت پیدا ہوتی ہے۔

۸۰۱۴۱ : نسیب : قصیدے کی تشبیب کا دوسرا نام "نسب" ہے۔

۸۰۱۴۲ : نظم : دیکھیے باب ۴، پیرا گراف ۴۰۲۰۱

۸۰۱۴۳ : نظم نامہ : اردو میں یہ ایک بالکل نئی اصطلاح ہے جو "منظوم افسانہ" سے مرکب ہے۔ ایک نئی صنفِ سخن کے طور پر "نظم نامہ" ایک پاکستانی شاعر محسن سجاد پالی کی ایجاد اور

اختراع ہے اور ایک ایسے شعری تجربے کی حیثیت رکھتی ہے جس میں عصری زندگی کے مسائل و واقعات کو منظوم کر کے افسانوی رنگ میں پیش کیا جاتا ہے اور اس بات کی کوشش کی جاتی ہے کہ مختصر افسانے کے تمام ضروری لوازمات مثلاً افسانویت، اظہار واقعہ، جذبہ و احساس، کلائمکس اور مکمل افسانوی فضا کے ساتھ ساتھ مخصوص افسانوی کردار و تاثر اس نوع کی مختصر نظم میں سما جائیں۔ گویا یہ نظم اور افسانہ کو ہم آمیز کرنے کی ایک کوشش ہے، لہذا اس میں اس بات کا بھی لحاظ رکھا جاتا ہے کہ اس کی زبان عام بول چال کی زبان اور گفتگو سے قریب تر ہو۔ اس نوع کے مختصر منظوم افسانوں پر مشتمل محسن بھوپالی کا ایک شعری مجموعہ ”نظمائے“ کے نام سے اکتوبر ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا ہے۔ محسن بھوپالی کے اس شعری تجربے پر مزید گفتگو کرنی ابھی قبل از وقت ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ یہ تجربہ دوسرے شعرا کی توجہ بھی اپنی طرف مبذول کراتا ہے یا نہیں، اور یہ کہ اس کا چلن اس حد تک عام ہوتا ہے یا نہیں کہ اسے ہماری نئی شعری روایت میں باقاعدہ باریابی مل جائے۔ اس کے بعد ہی اس کی کامیابی یا ناکامیابی، خوبیوں اور خرابیوں اور صنفی شناخت کے مسائل کو معرض بحث میں لایا جاسکتا ہے۔ بہر کیفیت یہ طور مثال ایک نظمائے دیکھیے۔

دندانای بس،

لہو میں تر بتر — ایک جواں لاشہ،

سڑک پر چھوڑ کر

تیزی سے آگے بڑھ گئی

مجو حیرت رہ گیا میں دیکھ کر

لاش کی ٹھنڈی کلائی کے قریب،

ہنس رہی تھی عمر کی لمبی لکیر ! (محسن بھوپالی، دست شناسی)

۱۸۰۱۳۳، نظم معری، دیکھیے باب ۷، پیرا گراف ۷۰۶

۱۸۰۱۴۵، نعت، ایسے اشعار جن میں حضور سرور کائنات پیغمبر اسلام کے اوصاف بابرکات

کا ذکر بہ توصیف و عقیدت ہو شعری اصطلاح میں ”نعت“ یا ”نعتیہ اشعار“ کہلاتے ہیں۔ نعتیہ

اشعار بالعموم کسی نظم یا مثنوی کے شروع میں لائے جاتے ہیں۔ ویسے نعتیہ نظمیں ملاحظہ سے بھی

لکھی گئی ہیں اور یوں ہمارے یہاں نعتیہ شاعری کی خاصی معقول روایت رہی ہے۔ نعتیہ قصیدے بھی بہ کثرت لکھے گئے ہیں۔ مثنوی کے ایک حصے کے طور پر نعت کے یہ اشعار بہ طور مثال دیکھیے۔

نہی کون ؟ یعنی رسول کریم نبوت کے دریا کا دُورِ قیم
کیا حق نے نبیوں کا سردار اُسے بنایا نبوت کا حق دار اُسے
بنایا سمجھ بوجھ کر خوب اُسے خدا نے کیا اپنا محبوب اُسے
کروں اُس کے رتبے کا کیا میں بیان کھڑے ہوں جہاں باندھ صفِ مرطبان
محمدؐ کے مانند جاگ میں نہیں ہوا ہے نہ ایسا نہ ہوگا کہیں

(میر حسن، مثنوی سحرالبیان)

۸۰۱۳۶ : نوحہ : یہ ایک ایسا سلام، موتا ہے جس میں بین کے اشعار زیادہ رکھنے کا اہتمام کیا جاتا ہے کیونکہ انہیں الحان کے ساتھ پڑھنا خاص مقصد ہوتا ہے۔ نوحے کے لیے مستزادی ہیئت کی کوئی کڑی شرط نہیں، لیکن اکثر نوحے مستزاد کی ہیئت ہی میں لکھے گئے ہیں۔

۸۰۱۳۷ : واسوخت : دیکھیے باب ۲ پیراگراف ۴۰۱۰۲

۸۰۱۳۸ : واسوز : یہ واسوخت کا دوسرا نام ہے۔

۸۰۱۳۹ : وعظیہ (قصیدہ) : دیکھیے باب ۲ پیراگراف ۲۰۲۰۶۰۳

۸۰۱۵۰ : ہائی کو (ہاگو) : دیکھیے باب ۷ - پیراگراف ۷۰۹

۸۰۱۵۱ : ہجو : ہجو اگرچہ قصیدے کا ایک موضوع ہے جس میں کسی شخص یا مصائبِ زمانہ

کی بُرائی کی جاتی ہے، لیکن قصیدے کے علاوہ اور بھی اصناف یا ہیئتوں میں ہجو میں لکھی گئی ہیں۔ مثلاً مثنوی، مخمس، سدس وغیرہ میں، اس لیے ہجو یہ شاعری نے اردو میں ایک الگ سے صنفِ سخن کی حیثیت سے بھی فروغ پایا ہے۔ ایسی صورت میں موضوع ہی اس کی خاص صنفی شناخت ہو سکتا ہے۔

۸۰۱۵۲ : ہجویہ (قصیدہ) : دیکھیے قصیدہ باب ۲ پیراگراف ۲۰۲۰۶۰۲ اور باب اول

کے وہ پیراگراف جن میں قصیدے کی صنفی تشکیل کے مباحث آئے ہیں۔

۸۰۱۵۳ : ہزل : دیکھیے باب ۲ پیراگراف ۳۰۱۰۸

۸۰۱۵۴ : ہفت بند : ائمہ کرام کی شان میں جو نظم سات بندوں پر مشتمل ہو اور جس

کے ہر بند میں اشعار کی تعداد برابر ہو، وہ شعری اصطلاح میں ”ہفت بند“ نظم کہلاتی ہے۔



برقی کتب کی دنیا میں خوش آمدید
آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں
مزید اس طرح کی شان دار مفید اور نایاب کتب
کے حصول کے لیے ہمارے واٹس ایپ گروپ کو
جوائن کریں

ایڈمن پیمل :

محمد ثاقب ریاض : 03447227224

سدرہ طاہر : 03340120123

حسنین سیالوی : 03056406067